



COLLANA DEL DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI
UNIVERSITÀ DI TORINO

9

Jennifer Cooke

Millard Meiss

Tra connoisseurship, iconologia
e Kulturgeschichte

Ledizioni

© 2015 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 - 20141 Milano - Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Jennifer Cooke, *Millard Meiss. Tra connoisseurship, iconologia e Kulturgeschichte*

Prima edizione: settembre 2015

ISBN Cartaceo: 978-88-6705-370-4

ISBN ePub: 978-88-6705-371-1

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

COLLANA DEL DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI
DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO

DIRETTORE DELLA COLLANA: Adele Monaci

COMITATO SCIENTIFICO: Secondo Carpanetto, Giovanni Filoramo, Carlo Lippolis,
Stefano Musso, Sergio Roda, Gelsomina Spione, Maria Luisa Sturani,
Marino Zabbia

Nella stessa collana sono stati pubblicati in versione cartacea ed ePub:

1. DAVIDE LASAGNO, *Oltre l'Istituzione. Crisi e riforma dell'assistenza psichiatrica a Torino e in Italia*
2. LUCIANO VILLANI, *Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*
3. ALESSANDRO ROSSI, *Muscae moriturae donatistae circumvolant: la costruzione di identità "plurali" nel cristianesimo dell'Africa Romana*
4. DANIELE PIPITONE, *Il socialismo democratico italiano fra la Liberazione e la legge truffa. Fratture, ricomposizioni e culture politiche di un'area di frontiera.*
5. MARIA D'AMURI, *La casa per tutti nell'Italia giolittiana. Provvedimenti e iniziative per la municipalizzazione dell'edilizia popolare*
6. EMILIANO RUBENS URCIUOLI, *Un'archeologia del "noi" cristiano. Le «comunità immaginate» dei seguaci di Gesù tra utopie e territorializzazioni (I-II sec. e.v)*
7. MICOL LONG, *Autografia ed epistolografia tra XI e XII secolo. Per un'analisi delle testimonianze sulla "scrittura di propria mano"*
8. PAOLO VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*

Il Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino pubblica nella sua Collana ricerche relative ai seguenti ambiti: la storia, dall'antichità all'età contemporanea; le scienze archeologiche, storico-artistiche, documentarie e geografiche.

I volumi sono disponibili sia in formato cartaceo sia in ePub consultabili sul sito del Dipartimento.

Il volume è stato pubblicato con il sostegno del Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino.

In loving memory of my father
Derek A. Cooke



*Millard Meiss fotografato da Hans Namuth (1961),
Archives of American Art, Washington DC.*

Indice

Introduzione	11
Ringraziamenti	15
Abbreviazioni	16
1. Due generazioni di Kennerschaft americana	17
1.1. Richard Offner: profilo di un conoscitore sui generis	17
1.2. Offner e Berenson, i due cartografi	19
1.3. L'insegnamento di Offner, ovvero le basi per una scienza della connoisseurship	23
1.4. Da "Ugolino Lorenzetti" alla Kennerschaft negli anni Sessanta e Settanta	27
1.4.1. Questioni giovanili	27
1.4.2. "Scusi, ma sempre Duccio": il caso della Flagellazione Frick	32
1.4.3. «The world clearly wants Giotto to be the author»: la questione assiate	47
1.4.4. «The sharp eye of a connoisseur and the acute mind of a scientist»	59
2. L'altra faccia della luna: l'iconologia di Erwin Panofsky	63
2.1. L'arrivo di Panofsky negli Stati Uniti	63
2.2. Iconologia American Style	68
2.2.1. La ricezione degli Studies	68
2.2.2. Il disguised symbolism	72
2.2.3. La riduzione americana dell'iconologia a iconografia	77

2.3. L'influenza di Panofsky negli studi sulla miniatura	79
2.4. La chiamata di Meiss a Princeton: il <i>synthronismus</i>	92
2.5. «Von Haus zu Haus»	96
2.6. «L'étendue de son influence, les poids de son autorité, la solidité de son règne»	98
2.7. Percorsi di ricerca panofskiani	103
2.7.1. Arnolfini's hat ovvero gli studi sull'arte fiamminga	103
2.7.2. Iconologia della luce	109
2.7.3. «Oology may qualify as a branch of iconology»	113
2.7.4. Il sonno meissiano	118
3. Kulturgeschichte o storia sociale dell'arte?	123
3.1. La recensione ad Antal	123
3.2. La peste e la critica negli anni Cinquanta	126
3.2.1. «L'un des ouvrages les plus originaux et les plus solides de l'histoire de l'art»	126
3.2.2. Il parere degli storici Yves Renouard, Hans Baron e Roberto S. Lopez	133
3.2.3. L' <i>habitus</i> non fa l' <i>artbishop</i> : i giudizi di Berenson e Panofsky	137
3.2.4. La stroncatura di Ragghianti e la sfortuna italiana	143
3.3. «Un libro che doveva esser conosciuto in Italia non solo dagli studiosi»: le complicate vicende di una traduzione	147
3.4. «The holes in the Meissian model have grown larger with each passing year»	153
3.5. La storia della cultura dopo la Morte Nera	157
4. Tutela, restauro e studio delle tecniche	161
4.1. L' <i>art laboratory</i> di Harvard	161
4.2. «America as guardian of the world's art treasures»: l' <i>American Committee for the Restoration of Italian</i>	

Monuments	162
4.3. Gli studi sull'affresco	173
4.3.1. Il restauro e la riflessione sul distacco degli affreschi	173
4.3.2. Giornate assisiati in compagnia di Leonetto Tintori	178
4.3.3. Il progetto di un libro sulla storia della tecnica	184
4.4. Gli aiuti americani dopo l'alluvione	187
4.4.1. Un caso acuto di CRIAmnia	187
4.4.2. Ugo Procacci, la "brigata Tintori" e i «tenaci antagonismi» italiani	193
4.4.3. Da The Great Age of Fresco a Firenze Restaura	198
5. 'Meiss-fortunes' italiane	205
5.1. Prime impressioni italiane di un conoscitore	205
5.2. Panofsky americano e candido iconologo	209
5.3. Frequentazioni meissiane	212
5.3.1. Longhi e Salmi	212
5.3.2. Il Kreis dei sovrintendenti	215
5.3.3. Un gentiluomo dell'Ottocento	217
5.3.4. Un paladino dell'iconologia e della storia della cultura	220
5.3.5. Quando a Princeton si parlava solo italiano	223
5.4. L'uomo che visse tre volte	225
Regesto bibliografico di Millard Meiss	229
Bibliografia generale	243
Saggi e monografie	243
Tesi consultate	354
Sitografia	354
Indice dei nomi	355

Introduzione*

«He could have astonished but refrained from doing so; he could have allowed a powerful imagination to draw him beyond the permissible limits of the evidence; he could have disturbed the careful balance between formulation and the thought that it expressed. But he did none of these things»¹.

Acuto, determinato, riservato e schivo, diplomatico, ma dotato di *sense of humour*, John Pope-Hennessy trovò in Meiss quella misura essenziale per un buono storico dell'arte e fu colpito dalla perfetta corrispondenza tra la personalità umana e la sua statura intellettuale². Il percorso di Meiss come studioso si caratterizzò per lo stesso sottile equilibrio nel riuscire a tenere insieme l'analisi dei valori formali, la conoscenza degli aspetti tecnico-conservativi e lo studio del significato dell'opera nel suo contesto intellettuale, storico ed estetico di produzione e fruizione, adottando un approccio multiforme e flessibile, frutto della complessa stratificazione metodologica nell'"età dell'oro" della storia dell'arte negli Stati Uniti³. Millard Lazare

* Il presente lavoro è il risultato della rielaborazione della tesi di dottorato *Millard Meiss: tra Connoisseurship, Iconologia e Kulturgeschichte*, tesi di dottorato in Storia della Critica d'Arte, tutor F. Varallo, Università degli Studi di Torino, XXV ciclo. Alcune parti sono state fortemente sintetizzate, altre omesse, come per esempio il capitolo sul Congresso di New York del 1961, e saranno oggetto di futuri approfondimenti. Anche il materiale documentario (nella fattispecie i carteggi), qui solo parzialmente restituito, sarà argomento di singoli interventi.

¹ J. POPE-HENNESSY, *Learning to Look*, Heinemann, London 1991, pp. 305-306.

² G. GLUECK, *Art History Colleagues Honor Millard Meiss*, in "The New York Times", 15 aprile 1974, p. 38; J. COOLIDGE, *Millard Meiss, Former Fogg Curator of Paintings*, in «Fogg Art Museum Newsletter», XIII, 1, 1975, p. 4.

³ L'espressione, com'è noto, si deve a E. PANOFKY, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*, in ID., *Il significato nelle arti visive*,

Meiss (Cincinnati OH, 25 marzo 1904 - Princeton NJ, 12 giugno 1975), proveniente da una benestante famiglia ebrea dell'Ohio, si formò inizialmente come architetto a Princeton dove conseguì il *Bachelor of Arts* in inglese e letteratura nel 1926⁴. Dopo aver lavorato come *construction supervisor* presso Schroeder and Koppel di New York, decise di intraprendere gli studi storico-artistici a Harvard, negli anni in cui Paul J. Sachs con il celebre Museum Course gettava le basi per una *connoisseurship* "als Kunstwissenschaft", fondata su un'oggettiva grammatica stilistica corroborata dall'analisi della tecnica e dallo studio delle fonti⁵. Completò la propria formazione all'Institute of Fine Arts di New York accanto a Richard Offner, un maestro che affinò i suoi strumenti da conoscitore avviandolo allo studio dei primitivi toscani con le prime ricostruzioni del *corpus* di artisti quali "Ugolino Lorenzetti" e Francesco Traini. All'istituto newyorkese Meiss ebbe modo di conoscere Erwin Panofsky, il quale indirizzò le sue ricerche verso l'*ars nova* fiamminga e la miniatura francese, ma soprattutto stimolò il giovane studioso a spostare l'attenzione dagli aspetti formali a quelli contenutistici dell'opera d'arte. A sua volta, Meiss diede un significativo apporto all'"americanizzazione" del metodo iconologico, coltivando con il professore tedesco un lungo dialogo e un rapporto di collaborazione personale e professionale. Dopo il dottorato Meiss iniziò la propria carriera accademica come *lecturer*, prima all'Institute of Fine Arts, e poi alla Columbia University, dove divenne collega, tra gli altri, di Meyer Schapiro e Rensselaer W. Lee. Dal 1940 al 1942 assunse la direzione del prestigioso «Art Bulletin» portando una ventata di cambiamento alla storica rivista, aggiornandola a nuovi

Einaudi, Torino 1962 (ed. or. Id., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Princeton University Press, Princeton NJ 1955), p. 310. Sulla storia dell'arte negli Stati Uniti si veda anche T. DaCOSTA KAUFMANN, *American Voices. Remarks on the Earlier History of Art History in the United States and the Reception of Germanic Art Historians*, in «Journal of Art Historiography», 2, 2010, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_152488_en.pdf.

⁴ Sulla School of Architecture di Princeton si veda: *The Eye of the Tiger. The Foundation and Development of the Department of Art and Archaeology, 1883-1923*, Princeton University, catalogo della mostra (Princeton 1983), a cura di M. Aronberg Lavin, The Art Museum, Princeton NJ 1983; D. VAN ZANTEN, 'The Princeton System' and the Founding of the School of Architecture, 1915-1921, in *The Architecture of Robert Venturi*, a cura di C. Mead, University of New Mexico Press, Albuquerque NM 1989, pp. 34-44.

⁵ Per il Museum Course si faccia riferimento a: S. GORDON KANTOR, *The Beginnings of Art History at Harvard and the "Fogg Method"*, in *The Early Years of Art History in the United States: Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, a cura di C.H. Smyth, P.M. Lukehart, Princeton University Press, Princeton NJ 1993, pp. 161-174; S.A. DUNCAN, *Paul J. Sachs and the Institutionalization of Museum Culture between the World Wars*, dissertation, Tuft University, Medford MA 2001; EAD., *Harvard's "Museum Course" and the Making of America's Museum Profession*, in «Archives of American Art Journal», XLII, 1-2, 2002, pp. 1-16.

filoni di ricerca, quali l'architettura, il ritratto, l'arte contemporanea, l'arte orientale e centro-americana⁶. Scoraggiato da un dipartimento di storia dell'arte poco vivace, nel 1954 lasciò New York per andare a insegnare a Harvard, ricoprendo anche l'incarico di *curator of paintings* al Fogg Museum. Nel 1958 fu poi chiamato da Panofsky a succedergli all'Institute for Advanced Study di Princeton dove rimase a insegnare tutto il resto della sua vita. Il nome di Meiss si legò principalmente al famoso *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in cui lo studioso spiegò i mutamenti stilistico-iconografici in relazione al clima filosofico, religioso, economico e politico, adottando una prospettiva storico-culturale dalla critica, soprattutto italiana, accomunata alle letture sociologiche di Antal e Hauser⁷. Le forme dell'articolo e del saggio breve prevalentemente impiegate dallo storico dell'arte statunitense, predilette anche da Offner e Panofsky, si prestarono a un procedere della ricerca per progressiva rielaborazione e al percorrere molteplici versanti di indagine. Da un lato, portò avanti la *legacy* offneriana dedicando alcuni interventi alla soluzione di alcuni spinosi problemi attributivi quali l'assegnazione della *Flagellazione* Frick contesa tra Duccio e Cimabue o l'ancora più accesa discussione sulla presenza di Giotto nel cantiere di Assisi. Dall'altro, nelle numerose *lectures* dedicate ai *Rätsel* iconografici, quali per esempio il significato dell'uovo di struzzo al centro della *Pala di Brera* di Piero della Francesca, oppure alla fortuna di un particolare tema, come le fanciulle dormienti nella pittura veneta, Meiss indagò «the neat unraveling of iconographic niceties, and the demonstration of how a broad stylistic trend is embedded in its culture and reflects back on it», coniugando l'approccio iconologico panofskiano con una maggiore sensibilità per i valori formali⁸. Accanto alla ricerca scientifica, Meiss fu molto impegnato sul fronte della conservazione e della tutela all'interno dei comitati americani che finanziarono gli interventi di recupero delle opere danneggiate dalla guerra e, nuovamente, in soccorso al patrimonio devastato dall'alluvione fiorentina; fu inoltre un membro molto attivo del Comité International d'Histoire de l'Art in seno al quale organizzò il XX convegno internazionale del 1961. La familiarità con le tecniche artistiche, maturata nella formazione

⁶ M. MEISS, *The Art Bulletin at Fifty*, in «The Art Bulletin», XLVI, 1, 1964, pp. 1-5. Per una storia della rivista si veda T. FAWCETT, *Scholarly Journals*, in *The Art Press. Two Centuries of Art Magazines*, catalogo della mostra (Londra 1976), a cura di Id., C. Philpott, The Art Book Company, London 1976, pp. 15-17.

⁷ M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton University Press, Princeton NJ 1951 (trad. it. Id., *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera: arte, religione e società alla metà del Trecento*, Einaudi, Torino 1982).

⁸ C. GILBERT, *Millard Meiss. Andrea Mantegna as Illuminator*, in «College Art Journal», XVII, 4, 1958, p. 434.

a Harvard, portò lo studioso americano ad approfondire, tra gli anni Sessanta e Settanta, i problemi di conservazione e restauro, in particolar modo relativamente alle pitture murali, come emerge dalle fitte corrispondenze con Leonetto Tintori e Ugo Procacci. Il dividersi tra la vita accademica a Princeton e il coordinamento dei restauri a Firenze rallentò, come spesso lamentò lo stesso Meiss, il completamento del monumentale studio sulla pittura e miniatura alla corte del Duca di Berry, iniziato negli anni Cinquanta e pubblicato a partire dalla fine del decennio successivo⁹. A pochi mesi dalla morte Meiss fece un ultimo viaggio in Italia, ritornando nei luoghi di quella che considerava la sua patria spirituale, Firenze, Siena e Venezia le città da lui predilette, dove nel corso della sua vita soggiornò per lunghi periodi e dove strinse rapporti con storici dell'arte e conservatori. Gli studi sulla pittura trecentesca furono l'occasione per entrare in contatto con Longhi e la sua scuola, nonostante vi fossero irreconciliabili distanze per le divergenze attribuzionistiche. Non fu solamente l'agone della *connoisseurship* a decretare la '*Meiss-fortune*' italiana, quanto una più profonda e generale insofferenza per un approccio che legava la lettura formale alla ricostruzione del *meaning*, una 'scivolosa' parola panofskiana riferita al significato intrinseco dell'opera d'arte, il quale fu, nel migliore dei casi, accomunato alla deriva iconologica della scuola americana di Panofsky, nel peggiore, assimilato *sic et simpliciter* a un'accessoria sociologia dell'arte¹⁰. Restio come il professore tedesco ad astratte speculazioni teoriche, Meiss non si preoccupò di costruire una difesa delle proprie posizioni metodologiche e, con l'*understatement* che lo contraddistinse, quando gli fu chiesto di definire il proprio approccio all'opera d'arte rispose:

«My work is related to that of scientists - you try on hats, you really put the hat on the object. The important thing is to get one that fits»¹¹.

⁹ M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, 2 voll., Phaidon, London - New York 1967; ID., *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Boucicaut Master*, Phaidon, London 1968; ID., *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbours and their Contemporaries*, 2 voll., Phaidon, New York 1974.

¹⁰ ID., *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, Harper & Row, New York 1976, p. VII: «By the slippery word meaning I include what others have called intrinsic significance or implications».

¹¹ cit. in GLUECK 1974, p. 38.

Ringraziamenti

La mia più profonda gratitudine va al professore Gianni C. Sciolla, che nel 2008 indirizzò le mie ricerche verso la storia della critica dell'arte americana facendomi conoscere Millard Meiss e da allora mi incoraggia nel proseguimento del mio lavoro. Desidero poi esprimere un ringraziamento speciale alla professoressa Franca Varallo per l'aiuto e il sostegno in questi anni di 'travaglio' critico. Inoltre, sono molto riconoscente alla mia famiglia, a tutti gli amici, i colleghi, i bibliotecari e a un felino di nome Millard che hanno sopportato con pazienza le mie ossessioni e a loro dedico questo lavoro. Infine per la collaborazione durante le ricerche presso le diverse istituzioni italiane e straniere si ringraziano: Carla Bernardini (Collezioni Comunali d'Arte, Bologna); Giuliano Berti Arnoaldi Veli (Bologna); Marisa Bourgoïn (Archives of American Art, Washington DC); Enrico Castelnuovo (Torino); Monica Cavicchi (Fondazione Federico Zeri, Bologna); Silvia Chiodo (Università di Firenze); Susan Chore (Frick Art Reference Library, New York); Roberto Cerati (Casa editrice Einaudi); Ilaria Della Monica (Villa I Tatti, Harvard Center for Renaissance Studies, Settignano); Loisann Dowd White (Research Library, Getty Research Institute, Los Angeles CA); Ester Fasini (Kunsthistorisches Institut, Firenze); Emanuela Fiori (Soprintendenza di Bologna); Sergio La Porta (Laboratorio per affresco Elena e Leonetto Tintori, Figline di Prato); Julie Ludwig (Frick Art Reference Library, New York); Elisabetta Nencini (Archivio della Biblioteca di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Siena); Giuseppe Saccaro del Buffa (Archivio Privato Eugenio Battisti, Roma); Carla Zarrilli (Archivio di Stato, Firenze).

Abbreviazioni

Bologna, Archivio Privato Cesare Gnudi [APCG]
Figline di Prato (PO), Laboratorio per Affresco Elena e Leonetto
Tintori [LAELT]
Los Angeles, The Paul J. Getty Research Institute, Julius S. Held Papers
[PGRI, JHP]
New York, Frick Art Reference Library Archives, The Frick Collection
[FARLA, FC]
Roma, Archivio Privato Eugenio Battisti [APEB]
Settignano (FI), Biblioteca Berenson, Villa I Tatti - The Harvard
University Center for Italian Renaissance Studies [BB]
Bernard and Mary Berenson Papers [BMBP]
Committee to Rescue Italian Art, Papers: Villa I Tatti [CRIA VIT]
Committee to Rescue Italian Art, Papers: Palazzo Pitti Office [PITTI]
Siena, Università degli Studi di Siena, Biblioteca di Lettere e Filosofia
[UNISI, BLF]
Torino, Archivio di Stato [ASTo]
Washington DC., Archives of American Art, Smithsonian Institution,
Millard Meiss Papers, ca. 1920-1975 [AAA, MMP]

CAPITOLO I

Due generazioni di *Kennerschaft* americana

1.1. Richard Offner: profilo di un conoscitore sui generis

«Dietro la scrivania ingombra di carte e di riproduzioni fotografiche, nel suo studio a New York dove andai a trovarlo il giorno dopo, Offner piccolo, secco, tra biondo e bianco, i baffi corti, la pipetta tra i denti, gli occhi scintillanti, elegante, nervoso, gentile, mi apparve come il genietto del mio destino. [...] Col suo inglese cattivo e affascinante di ebreo, austriaco o alsaziano, dove comunque c'erano e gutturali germaniche e la erre francese, il piccolo vecchio magro mi caricò allora di commissioni personali»¹².

Richard Offner, evocato nel ricordo letterario di Mario Soldati, nacque a Vienna da una famiglia ebrea e si trasferì a New York nel 1891¹³. Dopo aver studiato a Harvard (1909-1912), trascorse un periodo a

¹² Soldati conobbe Offner in un soggiorno di studio negli Stati Uniti. M. SOLDATI, *Lettere da Capri* (1954), Mondadori, Milano 2005, pp. 73-74. Su Mario Soldati si veda G. AGOSTI, *I diversi mestieri di uno storico dell'arte «mancato»: Mario Soldati*, in «Ricerche di storia dell'arte», LIX, 1996, pp. 33-41.

¹³ Su Offner (1889-1965), oltre ai necrologi apparsi in «The Art Journal» (XXV, 1, 1965, p. 54), «The Burlington Magazine» (CVIII, 758, 1966, pp. 262, 265) e «Kunstchronik» (XIX, 1966, pp. 21-23) si rimanda a H.B.J. MAGINNIS, *Richard Offner and the Ineffable: A Problem in Connoisseurship*, in *The Early Years of Art History in the United States. Notes and essays on Departments, Teaching, and Scholars*, a cura di C.H. Smyth, P.M. Lukehart, Princeton University Press, Princeton NJ 1993, pp. 133-144; A. LADIS, *Richard Offner: The Unmaking of a Connoisseur*, H.B.J. MAGINNIS, *Richard Offner and the Ineffable: A Problem in Connoisseurship* e C.H. SMYTH, *Glimpses of Richard Offner in A Discerning Eye. Essays on Early Italian Painting by Richard Offner*, a cura di A. Ladis, The Pennsylvania State University Press, University Park PA 1998, pp. 3-19, 21-34, 35-46. Nel recente convegno al Kunsthistorisches Institut di Firenze (11-13 ottobre

Roma come borsista presso l'American Academy e nel 1914 completò il dottorato a Vienna accanto a Max Dvořák¹⁴ nello stesso periodo in cui si addottorò anche Frederick Antal¹⁵. Non fu tanto l'idea di storia dell'arte come storia dello spirito che Offner condivise con il proprio maestro, quanto i suoi studi sul *Rätsel* attributivo dei fratelli van Eyck che avrebbero stimolato in lui l'interesse per i problemi di *Kennerschaft*¹⁶. Poco tempo dopo, Offner iniziò la propria carriera universitaria, prima a Chicago dal 1915 al 1920 e poi Harvard, quindi nel 1923 entrò all'Institute of Fine Arts di New York, dove insegnò sino al 1961. In parallelo alla sua attività di docenza procedette negli studi scrivendo principalmente recensioni e articoli brevi¹⁷, fatta eccezione per il volume sui primitivi italiani nelle collezioni dell'Università di Yale e la raccolta di saggi *Studies in Florentine Painting*, entrambi usciti nel 1927. Nel 1939, sollecitato dalla mostra fiorentina su Giotto, scrisse l'articolo *Giotto, Non-Giotto*, con il quale riaprì una lunga diatriba attributiva sull'autografia giottesca del ciclo di Assisi, rispetto alla

2013) *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento* Sonia Chiodo è intervenuta con la relazione *Richard Offner: frammenti per una biografia (1889-1965)*.

¹⁴ Su Dvořák (1874-1921) ci si limita ai contributi più recenti: M. RAMPLEY, *Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity*, in «Art History», XXVI, 2, 2003, pp. 214-237; J. BAKOŠ, *Max Dvořák - A Neglected Re-Visionist*, in *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven*, a cura di M. Theisen, Böhlau, Wien - Köln - Weimar 2005 («Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 53, 2004), pp. 55-71; H.H. AURENHAMMER, *Max Dvořák (1874-1921)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte*, a cura di U. Pfisterer, 2 voll., Beck, München 2007-2008, I, pp. 214-226; S. SCARROCCHIA, *Max Dvořák: conservazione e moderno in Austria (1905-1921)*, Franco Angeli, Milano 2009; J. BLOWER, *Max Dvořák and Austrian Denkmalpflege at War*, in «Journal of Art Historiography», 1, 2009, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139127_en.pdf; H.H. AURENHAMMER, *Max Dvořák and the History of Medieval Art*, in «Journal of Art Historiography», 2, 2010, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_152487_en.pdf; M. DEZZI BARDESCI, *Max Dvořák allievo di Riegl in Austria (1905-1921)*, in «Anagke», 59, 2010, p. 41; «Ars», XLIV, 1, 2011 (numero monografico).

¹⁵ MAGINNIS 1998, p. 133. A quanto pare, Offner e Antal presentarono la tesi a Dvořák nello stesso momento, si veda SMYTH 1998, p. 41. La tesi di Antal si intitolava *Klassizismus, Romantik und Realismus in der französischen Malerei von der Mitte des XVIII. Jahrhunderts bis zum Auftreten Gericault*, poi pubblicata in forma di articolo: F. ANTAL, *Reflections on Classicism and Romanticism*, in «The Burlington Magazine», LXVI, 385, 1935, pp. 159-163, 166-168. Altri allievi di quel periodo erano Fritz Saxl, Otto Benesch, Ludwig von Baldass e Johannes Wilde, cfr. P. STIRTON, *Frederick Antal*, in *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, a cura di A. Hemingway, Pluto Press, London 2006, p. 233, nota 21.

¹⁶ LADIS 1998b, p. 4; MAGINNIS 1998, p. 22. Cfr. M. DVOŘÁK, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XXIV, 5, 1903, pp. 161-319.

¹⁷ G. BAZIN, *Storia della storia dell'arte: da Vasari ai nostri giorni*, Guida, Napoli 1993 (ed. or. Id., *Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours*, Michel, Paris 1986), pp. 293-294: «Da vero "conoscitore", era poco attratto dalla pubblicazione di libri e di sintesi. Diffondeva negli articoli la sua scienza e le sue opinioni».

quale assunse una posizione negazionista in linea con la maggior parte della critica anglosassone¹⁸. Dal 1925 intraprese brevi ma frequenti soggiorni a Firenze, dove finì per stabilirsi definitivamente per essere a contatto con le opere che stava studiando per il *Corpus of Florentine Painting*, cui lavorò dal 1931 fino alla morte. Questo monumentale tributo alla *connoisseurship* applicata allo studio dei primitivi fiorentini, originariamente previsto in trenta tomi, di cui Offner riuscì a supervisionare la pubblicazione dei primi undici, costituisce il suo maggior contributo¹⁹; nonostante il conoscitore di origine viennese avesse preannunciato di voler scrivere ancora su Giotto, dopo la guerra si tenne lontano dalle dispute attribuzionistiche, forse perché, come ha suggerito Ladis, negli anni Cinquanta la *connoisseurship* negli Stati Uniti aveva lasciato il campo a una linea metodologica più "accessibile" rappresentata da Panofsky, Meiss e Pope-Hennessy²⁰.

Fu dunque all'Institute of Fine Arts di New York, nel momento in cui stava per diventare il fronte più innovativo della storia dell'arte europea e americana, che Meiss completò la propria formazione dal 1929, conseguendo nel 1931, sotto la guida di Offner, il *Master of Arts* con una tesi su Ugolino Lorenzetti e nel 1933 il dottorato con una ricerca su Francesco Traini e gli affreschi del Camposanto di Pisa²¹.

1.2. Offner e Berenson, i due cartografi

Bruce Cole definì i celebri *connoisseurs* americani Richard Offner e Bernard Berenson due «cartographers» che mapparono territori inesplorati, il primo ricostruendo lo stile e il *corpus* di artisti sconosciuti del Trecento e il secondo distinguendo le personalità artistiche del Quattro e Cinquecento²². Entrambi *alumni* di Harvard, l'«artbishop»

¹⁸ R. OFFNER, *Studies in Florentine Painting. The Fourteenth Century*, Junius Press, New York 1927; ID., *Italian Primitives at Yale University*, Yale University Press, New Haven CT 1927. Su Giotto si veda *infra*.

¹⁹ ID., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, 14 voll., Institute of Fine Arts, New York 1930-1981. La pubblicazione dei restanti volumi fu curata da Miklós Boskovits, mentre le attribuzioni mancanti furono poi pubblicate su iniziativa di Craig H. Smyth e Meiss, «Offner's former student and devoted friend». Si veda C. H. SMYTH, *Foreword*, in *A Legacy of Attributions*, a cura di H.B. Maginnis, Giunti, Firenze 1981, p. IX.

²⁰ LADIS 1998b, p. 17.

²¹ Entrambi gli scritti furono pubblicati in forma di articoli: M. MEISS, *Ugolino Lorenzetti*, in «The Art Bulletin», XIII, 3, 1931, pp. 376-397; ID., *The Problem of Francesco Traini*, in «The Art Bulletin», XV, 2, 1933, pp. 97-173.

²² B. COLE, *Richard Offner and Modern Trecento Scholarship*, in R. OFFNER, *Studies in Florentine Painting. The Fourteenth Century*, Junius Press, New York 1927², p. III: «In his role as a cartographer it was necessary to Offner to describe the works of the little masters of the Trecento as it was vital for Berenson to understand the production of the same category of Quattrocento and Cinquecento painters». Cfr. anche W.E. KLEINBAUER, T.P. SLAVENS, *Research Guide to the History of Western Art*,

di Firenze - come Panofsky lo aveva soprannominato²³ - si era laureato con Charles E. Norton nel 1887, ma non ricoprì, al contrario di Offner, cariche accademiche, preferendo lavorare per i collezionisti e il mercato e coltivare i propri studi nella residenza fiorentina de I Tatti, che divenne un cenacolo culturale frequentato da studiosi e letterati, per essere poi legata, com'è noto, alla propria *alma mater* dopo la morte²⁴.

Se negli anni Venti Offner fu un assiduo frequentatore della Villa I Tatti e tra i due studiosi non mancò una sodale collaborazione, il clima mutò quando l'austriaco contestò apertamente alcune attribuzioni del collega²⁵. Offner, infatti, sconfessò le identificazioni di alcune opere di primitivi italiani di collezioni americane esposte nel 1924 nella galleria newyorkese di Joseph Duveen, partner in affari di Berenson²⁶. Un Cimabue era stato ridotto a "scuola di", un Bernardo Daddi respinto ad "anonimo giottesco" e veniva denunciato un «inadmissible» Fra Angelico²⁷. Inoltre, una *Vergine e Bambino* da Berenson definita «l'opera più emozionante di Verrocchio, al cui cospetto mi sento come se guardassi i Colossi d'Egitto»²⁸ si era rivelata essere un falso,

American Library Association, Chicago IL 1982, pp. 47-53.

²³ W.S. HECKSCHER, *Ritratto biografico*, in E. PANOFKY, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls Royce*, Electa, Milano 1996 (ed. or. W.S. HECKSCHER, *Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae*, in «Record of the Art Museum. Princeton University», XXVIII, 1, 1969, pp. 4-21), p. 171.

²⁴ Berenson aveva comunicato le proprie intenzioni per il futuro de I Tatti in uno scritto del 1956: <http://itatti.harvard.edu/future-i-tatti>. Cfr. anche M. GILMORE, *I Tatti a dieci anni dalla morte di Bernard Berenson*, in «Antichità Viva», VIII, 6, 1969, pp. 48-52. A fronte di una vasta letteratura su Berenson (1865-1959) ci si limita a fare riferimento, oltre ai classici E. SAMUELS, *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge MA 1979 e Id., *Bernard Berenson: The Making of a Legend*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge MA 1987, ai recenti R. COHEN, *Bernard Berenson: A Life in Picture Trade*, Yale University Press, New Haven CT 2013 e *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, a cura di J. Connors, L.A. Waldman, Harvard University Press, Harvard MA 2014 [con bibliografia precedente].

²⁵ OFFNER 1972², p. VI: «To his [Mr. Berenson's] stimulus, to the quality of his culture, to his penetration, to the accessibility of his incomparable library, I have owed endless profit and inspiration from the early stages of my study».

²⁶ Il sodalizio di Berenson (alias "Doris") e "Uncle Henry" (Duveen) e le loro non sempre limpide operazioni sono ben documentati e studiati in C. SIMPSON, *The Partnership. The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, The Bodley Head, London 1987. Cfr. anche Id., *The Bilking of Jules Bache*, in «Connoisseur», CCXVI, 897, 1986, pp. 126-131; T.P.F. HOVING, *The Berenson Scandals. An Interview with Colin Simpson*, in «Connoisseur», CCXVI, 897, 1986, pp. 132-137.

²⁷ R. OFFNER, *A Remarkable Exhibition of Italian Paintings*, in «The Arts», V, 5, 1924, pp. 244-245: 245.

²⁸ Cit. in M. SECREST, *Duveen. L'arte di vendere l'arte*, Artema, Torino 2007 (ed. or. Id., *Duveen: A Life in Art*, Knopf, New York 2004), p. 241. Berenson aveva pubblicato per la prima volta la tavola come «designed and superintended by Verrocchio»,

dopo che Offner aveva pubblicato un quadro pressoché identico conservato al Kaiser Friedrich Museum di Berlino²⁹. Benché Berenson in seguito convenisse con Offner sulla *Madonna verrocchiesca*³⁰, questo episodio decretò la fine dell'amicizia tra i due studiosi, nonostante le «handsome amends» fatte dall'austriaco in *Studies in Florentine Painting*³¹. Come testimoniato da John Pope-Hennessy, Berenson nutrì un forte risentimento per oltre due decenni, a tal punto da rendere difficile il mantenere rapporti con entrambi i conoscitori³². Negli anni Cinquanta tuttavia ogni dissapore sembrava appianato e il biografo di Berenson, Samuels, ricordò la presenza di Offner alla biblioteca de I Tatti nel 1954³³; ancora, Pope-Hennessy raccontò che nel 1957 i due si incontrarono e Offner gli fece i complimenti per il libro su Lotto, che 'BB' ricambiò congratulandosi per la scoperta del Maestro di San Martino della Palma e sentenziando, con la sua tipica ironia, «s'invecchia male»³⁴. D'altronde quegli anni dovettero costituire un momento di riconciliazioni per l'ormai anziano conoscitore bostoniano che nel 1956, quando l'Università di Firenze gli conferì la laurea *honoris causa*, riprese i contatti anche con Longhi, dopo un silenzio di circa quarant'anni per la sfumata traduzione degli *Italian Painters* propostagli dallo storico dell'arte italiano³⁵.

L'acredine tra Berenson e Offner non sembrò, al contrario, impedire a Meiss di recarsi a Villa I Tatti nel 1928, quando si trovava in Italia per le ricerche relative alla tesi di laurea, e in quel primo incontro l'allora

si veda B. BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance*, Putnam, New York 1896, p. 187.

²⁹ OFFNER 1924, p. 248. Come riportato nella scheda di Secrest, la tavola oggi si trova presso la National Gallery of Art di Washington (cui è stata donata nel 1943) ed è considerata “nello di stile di Verrocchio” (http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=12099&detail=prov), si veda SECREST 2004 [2007], p. 491 (dove sono indicati i successivi passaggi del quadro); D.A. BROWN, scheda, in *Italian Paintings of the Fifteenth Century*, a cura di M. Boskovits, D.A. Brown, Oxford University Press, New York - Oxford 2003, pp. 671-674 (cui si rimanda per la bibliografia e le diverse attribuzioni proposte).

³⁰ BROWN, scheda cit., p. 672.

³¹ SAMUELS 1987, p. 361.

³² J. POPE-HENNESSY, *Learning to Look*, Heinemann, London 1991, p. 59: «At tea in the garden at I Tatti, Mrs. Berenson warned me against Offner. She would continue to ask me to meals, she said, but unless I promised not to see Offner she could not ask me when B.B. was there». L'episodio si riferisce al 1937 all'epoca della *Mostra giottesca*.

³³ SAMUELS 1987, p. 555.

³⁴ Ivi, pp. 150-151. Cfr. anche LADIS 1998b, pp. 6-7.

³⁵ B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli, C. Montagnani, Adelphi, Milano 1993. Cfr. anche F. BELLINI, *Una passione giovanile di Roberto Longhi: Bernard Berenson*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Atti del Convegno, Firenze settembre 1980, a cura di G. Previtali, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 9-26; A. DI BENEDETTO, *Memoria di un'inimicizia: omaggio a Berenson e a Longhi*, in «Intersezioni», XVII, 2, 1997, pp. 315-323.

giovane studente riuscì a colpire il noto *Kenner* per l'acutezza del proprio occhio nei confronti dei primitivi:

«Left waiting in the drawing room, he turned to examine a fourteenth-century polyptych [*sic*] that stood atop the grand piano. When Berenson arrived, he asked his visitor what he found so interesting about the work, and Meiss replied that there seemed to be panels by two different painters. 'Nonsense' was more or less Berenson's reaction, and the conversation moved in other directions. Yet there *were* panels in the polyptych [*sic*] by two different painters, a fact that most modern graduate students can discern within seconds»³⁶.

Quell'episodio segnò l'inizio di un rapporto che continuò nei decenni seguenti e di cui rimane traccia nel carteggio conservato nella Villa I Tatti³⁷. Meiss fu un assiduo frequentatore del villino di Settignano - di cui negli anni Sessanta sarebbe stato peraltro direttore - e della residenza estiva a Vallombrosa, ma, pur entrando nello stretto circolo berensoniano, non rimase sedotto dal rigoroso formalismo praticato dal conoscitore lituano, preferendo le aperture alle contaminazioni metodologiche nello studio delle tecniche e dell'iconografia del cartografo Offner. Certo, spesso si rivolse a 'BB' per avere il suo parere sugli enigmi attribuzionistici che lo coinvolgevano - come nel caso della *Flagellazione* Frick - e lo tenne aggiornato sulle proprie pubblicazioni con il consueto scambio di estratti e libri, ma senza dare eccessivo peso alle esortazioni dell'anziano storico dell'arte a non cedere alle tentazioni "warbughiane", come gli rimproverava dopo aver letto il suo libro sulla peste³⁸. Berenson, inoltre, non fece mai mistero della profonda antipatia nei confronti del metodo iconologico e di Panofsky, soprannominato da 'BB' «the Hitler of art study»³⁹, tanto che quando Paul J. Sachs negli anni pensò di offrirgli una cattedra il conoscitore subito gli comunicò il proprio giudizio:

«Learned industrious ambitious uses Talmudic dialectic to prove that in every field he alone is master STOP His work in my field deplorable

³⁶ H.B.J. MAGINNIS, *The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson, and Beyond*, in «Art History», XIII, 1, 1990, p. 104. Sulla formazione della collezione e il gusto di Berenson si veda P. RUBIN, *Bernard Berenson, Villa I Tatti, and the Visualization of the Italian Renaissance*, in *Gli angloamericani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, Atti del convegno, Fiesole 19-20 giugno 1997, a cura di M. Fantoni, Bulzoni, Roma 2000, pp. 207-221.

³⁷ Lo scambio epistolare a cui si fa riferimento, consultato grazie alla disponibilità di Ilaria Della Monica, è contenuto nel fondo Bernard and Mary Berenson Papers (1880-2002), Biblioteca Berenson, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies [BB. BMBP].

³⁸ Per la questione si rimanda al Cap. 3.

³⁹ SAMUELS 1987, pp. 402-404.

in itself and deliberately unfriendly to me»⁴⁰.

Le differenze con Panofsky erano certo più insormontabili rispetto all'attrito nei confronti di Offner e Meiss cercò di non entrare in diretta polemica con Berenson al riguardo mantenendo una certa deferenza⁴¹.

1.3. L'insegnamento di Offner, ovvero le basi per una scienza della *connoisseurship*

Il divario tra Offner e Berenson, in realtà, non si limitò ai problemi attributivi, ma ebbe ben più profonde ramificazioni sul piano metodologico. Infatti, rispetto al moderno «hero-worshipping sentimentalism» e alla diffusa «baptisimal habit» che avevano fatto la fortuna di Berenson, Offner praticò una *connoisseurship* rifondata su solide basi oggettive e priva degli slanci attribuzionistici del collega, come lo studioso austriaco scriveva in un raro profilo del proprio metodo⁴². Il preminente intento scientifico di individuare la «*intrinsic artistic personality*» era tuttavia esposto nel saggio in questione in modo piuttosto nebuloso, adottando concetti di chiaro tono neoidealistico, quali «forma individuale», «forma totale» e «forma rappresentata», che ne ostacolarono la ricezione, al di là della ridottissima circolazione del libro⁴³. Con maggiore pregnanza, sollecitato forse dalle disavventure occorse con Duveen e Berenson, Offner tornò a distanza di trent'anni a ribadire le proprie critiche nei confronti di quella *connoisseurship* diventata «either a pastime or a form of witchcraft or outright charlatanry», cui mero scopo era trovare un «flattering market-label for the work of art»⁴⁴. A tal proposito, i principi costitutivi della *Kennerschaft* offneriana furono bene riassunti da John Pope-Hennessy:

«First that the history of art is the history of artistic expression, second

⁴⁰ E. PANOFSKY, *Korrespondenz 1910 bis 1936*, a cura di D. Wuttke, Harrassowitz, Wiesbaden 2001, I, p. 722 [Bernard Berenson - Paul J. Sachs, 17 aprile 1934] [d'ora in avanti citato come *Korr.* seguito dal numero del volume e la pagina].

⁴¹ Cfr. C. WEDEPOHL, *Bernard Berenson and Aby Warburg. Absolute Opposites*, in CONNORS, WALDMAN 2014, pp. 143-169.

⁴² R. OFFNER, *An Outline of a Theory of Method*, in OFFNER 1927 [1972²], pp. 128-129. LADIS 1998b, p. 5: «While adopting Berenson's method, Offner carried it (and not without cost to his long and erratic personal relationship with Berenson) to an even finer level of ocular analysis and categorical precision».

⁴³ OFFNER 1927 [1972²], pp. 132-134 [i corsivi delle citazioni appartengono al testo originale]. Cfr. MAGINNIS 1998, p. 23: «Students derive no practical guidance from them, and the concepts strike many as needlessly complex, if not bizarre. An essay, it is often regarded as eccentric. It is, instead, fundamental to our understanding of Offner's work».

⁴⁴ R. OFFNER, *Connoisseurship*, in «ArtNews», L, 1, 1951, pp. 24-25, 62-63.

that the initial stage is deep study of the single object, third that the physical character of the single object, if properly analyzed, will establish its aesthetic individuality, and fourth that conclusions to which this leads have then to be absorbed into a larger synthesis»⁴⁵.

Infatti, secondo Offner, la conoscenza diretta dell'opera nelle sue parti costitutive passava per una prima «*immediate visual apprehension of its shape*» non immune da una dimensione empatica fortemente estetizzante, la quale andava «esorcizzata» attraverso l'esame di alcuni correttivi oggettivi. L'esame tecnico dell'opera, l'analisi filologica del documento e lo studio iconografico in tal senso diventavano funzionali alla collocazione geografico-temporale dell'oggetto artistico⁴⁶. Dunque, la scienza del conoscitore,

«far from being a sort of esoteric, Rosicrucian system might be regarded as a technique, which if incapable of arriving at a scientific precision, may aspire to a validity capable of definite if not scientific proof. [...] Here the work of the connoisseur ceases and that of the historian begins»⁴⁷.

L'importanza della ricostruzione del «contesto» dell'opera rispetto alla sola personalità artistica, nella quale si legge in sottotraccia l'insegnamento di Dvořák⁴⁸, dà la misura della distanza di approccio rispetto al puro formalismo berensoniano, e il ruolo centrale dell'intuizione, fondamentale per il conoscitore lituano, era qui completamente marginalizzato⁴⁹. Il presupposto di oggettività ostinatamente perseguito da Offner, lontano «dall'illusione romantica dell'artista che pretende [...] di abolire il passato, la tradizione, la

⁴⁵ POPE-HENNESSY 1991, p. 304.

⁴⁶ OFFNER 1951, p. 25.

⁴⁷ Ivi, p. 63.

⁴⁸ Cfr. J. BIALOSTOCKI, ad vocem *Iconografia e iconologia*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Sansoni, Firenze 1958, VII, p. 167: «Particolarmente importante e determinante è la posizione di Max Dvořák che, sebbene educato alla pura visibilità del Riegl, ben avverte il rapporto tra la forma artistica e i suoi contenuti filosofici o religiosi e arriva a prospettare una nuova interpretazione dei problemi iconografici da un punto di vista più profondo».

⁴⁹ KLEINBAUER, SLAVENS 1982, p. 50: «As a result, intuition played a lesser role in his scholarship than in that of Berenson». Cfr. B. BERENSON, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, versione del manoscritto inedito a cura di M. Praz, Electa, Firenze 1948, pp. 22-23: «Il critico e lo storico dell'opera d'arte, partecipando delle attività sia dell'artista che dello studioso, dovrebbe in primo luogo comportarsi verso di essa così intuitivamente, dovrebbe goderla così spontaneamente e con così poca deliberazione come il creatore che l'ha concepita. Soltanto dopo di questo egli è legittimato ad analizzare e a interpretare, a ricercare e a spiegare i suoi effetti, morali e culturali non meno che artistici».

cultura»⁵⁰, si traduceva nell'utilizzo di schemi interpretativi più facilmente formalizzabili, i quali erano dunque anche funzionali all'insegnamento, contrariamente al carattere iniziatico della *Kennerschaft* classica⁵¹. Inoltre, l'eleganza letteraria della *critica per verba* di Berenson lasciava spazio a una «connoisseurship of silence» costruita unicamente sui valori intrinseci all'immagine ed espressa in un linguaggio meno estetizzante⁵².

Il racconto di Craig H. Smyth delle lezioni tenute dal conoscitore viennese all'Institute of Fine Arts, proprio negli anni in cui Meiss frequentava i suoi corsi, restituisce uno spaccato delle modalità con cui Offner trasmise il proprio metodo e dell'impatto che poté avere nella formazione del giovane studioso: l'esame diretto sull'opera - possibilmente *de visu* se conservata nel vicino Metropolitan Museum - doveva portare a liberarsi dai precedenti schemi interpretativi, mentre l'attenzione alla materialità tecnica e al suo significato, stabilendo legami con esempi coevi, doveva fornire una base oggettiva per il riconoscimento attributivo, elementi che rispecchiavano perfettamente le conclusioni tratte sul piano teorico⁵³. L'apertura all'aspetto tecnico-conservativo costituiva un ulteriore punto di rottura rispetto a Berenson, mentre non stupisce, per converso, che Offner fosse chiamato al Congresso di Storia dell'arte del 1961 organizzato da Meiss a intervenire proprio in materia di restauro e integrazione delle lacune⁵⁴. Altrettanto importante era per il conoscitore viennese l'allora negletto studio dell'iconografia religiosa, il quale poteva fornire un aiuto indispensabile anche per l'identificazione dell'autore, come scriveva negli anni Cinquanta prefando il celebre manuale di George Kaftal⁵⁵.

Nonostante i lunghi anni di insegnamento Offner non riuscì a creare una propria scuola all'istituto newyorkese, dal momento che «none of his more famous students shared his philosophical and methodological interests», né a designare Meiss suo successore, come era nel pensiero di molti⁵⁶. Ciononostante, lo studioso austriaco fu per

⁵⁰ E. CECCHI, *Pietro Lorenzetti*, Treves, Milano 1930, p. 35.

⁵¹ Su questa non-trasmissibilità della *connoisseurship* tradizionale cfr. J.S. ACKERMAN, *Western Art History*, in *Art and Archaeology*, a cura di Id., R. Carpenter, Prentice Hall, Englewood Cliffs NJ 1963, p. 207.

⁵² LADIS 1998b, pp. 11-17.

⁵³ SMYTH 1998, pp. 39-41.

⁵⁴ R. OFFNER, *Restoration and Conservation*, in *Studies in Western Art*, Atti del XX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, New York 7-12 settembre 1961, a cura di M. Meiss, 4 voll., Princeton University Press, Princeton NJ 1963, IV, pp. 152-162.

⁵⁵ R. OFFNER, *Preface*, in G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Sansoni, Firenze 1952, pp. XI-XII: «To ignore the content is to forfeit an essential term in the work of art and the larger motive for its creation».

⁵⁶ MAGINNIS 1998, p. 27. AAA, MMP. Lettera di Walter W.S. Cook a Millard Meiss, 27 giugno 1951: «[...] When I saw you I told you that I hoped when the time arrived

Millard Meiss il primo vero maestro e soprattutto colui che lo iniziò al Trecento toscano, un filone di ricerca, oggetto di una crescente fortuna oltreoceano, che coltivò per tutto l'arco della sua attività scientifica⁵⁷. L'approccio ai problemi figurativi di Meiss, dunque, affondava saldamente le radici nella *connoisseurship* offneriana; tale influenza non venne meno dopo l'incontro con Panofsky, cosicché lo storico dell'arte americano riuscì a corroborare le proprie indagini iconografiche e iconologiche con l'analisi stilistica, traducendole in una prosa ricercata ma misurata e agile, reminiscenze del linguaggio di Offner. Al pari del suo mentore, lo studioso americano privilegiò la forma dell'articolo e del saggio breve rispetto alla monografia e realizzò anch'egli, di fatto, una sorta di *corpus* del Quattrocento francese con i volumi sull'arte alla corte del Duca di Berry.

La reciproca stima tra i due storici dell'arte è ben evidente leggendo le lettere che si scrissero, soprattutto quando il viennese viveva ormai stabilmente a Firenze: Meiss teneva in alta considerazione l'opinione del maestro in merito ad attribuzioni e iconografie, Offner a sua volta seguiva con interesse la produzione dell'allievo, complimentandosi in particolar modo per l'originalità del libro sulla peste - un giudizio affatto diverso rispetto a quello di Berenson - e per *Mantegna as Illuminator*⁵⁸. D'altro canto, il passaggio Offner-Panofsky di Meiss non dev'essere stato eccessivamente osteggiato se fu proprio il primo a incoraggiare l'arrivo del collega tedesco negli Stati Uniti, approdato anch'egli a insegnare all'Institute of Fine Arts, dove gli studenti li contrapponevano come il "microcosmo" al "macrocosmo" per la diversità di prospettiva⁵⁹. Quando Offner morì nel 1965 a soli tre anni

you would be the person to succeed Offner on either a half- or full-time basis».

⁵⁷ Sulla fortuna del Medioevo negli Stati Uniti si veda: C. GÓMEZ-MORENO, *Introduction*, in *Medieval Art from Private Collections*, catalogo della mostra (New York 1968-1969), a cura di Ead., The Metropolitan Museum of Art, New York 1968, s.i.p.; H. LANDAIS, *The Cloisters or the Passion for the Middle Ages*, in *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, a cura di E.C. Parker, M.B. Shephard, The Metropolitan Museum of Art, New York 1992, pp. 41-48; *Medieval Art in America. Patterns of Collecting 1800-1950*, catalogo della mostra (University Park PA 1996), a cura di E. Bradford Smith, The Pennsylvania State University, University Park PA 1996.

⁵⁸ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Richard Offner, 14 luglio 1958: «I never feel that a work of mine is really published until I have heard from you. This is not only an old habit or a state of mind, but a predilection».

⁵⁹ SMYTH 1993a, pp. 75-76: «Offner's seminars met in his apartment, with his large collection of photographs at hand [...]. A seminar could go on all day and then adjourn to museums [...], where Offner brought students face to face with problems of condition and restoration, besides questions of attribution and criticism. [...] In lecture courses, while Offner tended to concentrate on short, crucial periods, he could on occasion unroll a long landscape of his making. [...] He liked to deliver lectures slowly, thoughtfully, sharing his thoughts a word at a time. By contrast, Panofsky's lectures were swift, manifestly innovative, brilliant, sometimes even temporarily paralyzing to an American student who had not encountered

di distanza da Panofsky, Meiss pronunciò una breve orazione funebre alla chiesa di Santo Spirito a Firenze, lasciando un ricordo molto personale dello studioso:

«[...] Offner dava sempre un'impressione di continuità e permanenza. Per mezzo secolo studiò e approfondì gli stessi argomenti. Inoltre, lo circondava un'aura di certezza definitiva, come se egli avesse sempre posseduto le risposte a tutti i problemi che lo interessavano. Qualche volta questa sua sicurezza dava noia ai conoscenti più casuali. I suoi amici, però, sapevano bene che egli solea parlare soltanto di ciò che conosceva a fondo. Questi amici si accorgevano anche della sua straordinaria sensibilità, rigorosa serietà e instancabile tenacia»⁶⁰.

1.4. Da “Ugolino Lorenzetti” alla *Kennerschaft* negli anni Sessanta e Settanta

1.4.1. Questioni giovanili

Meiss apparteneva a una nuova generazione di *university-trained curator* non più coinvolto negli *affaires* legati al mercato antiquario come Offner o Berenson⁶¹. Tuttavia, lo storico dell'arte americano apprese da questi padri della *connoisseurship* la propensione per le battaglie attribuzionistiche, le quali se inizialmente erano combattute quasi esclusivamente sul campo dell'analisi stilistica, progressivamente videro il ricorrere anche a quei caratteri che lo storico dell'arte lituano avrebbe definito “illustrativi”, quali l'iconografia e lo studio delle tecniche. Il primo banco di prova per applicare «l'attrezzatura per la lettura stilistica, la sicura capacità di riconoscere autori e maniere» trasmesse da Offner furono gli studi su “Ugolino Lorenzetti” e Francesco Traini, toccando delicati problemi figurativi in cui il giovane storico dell'arte tirò fuori una *vis* polemica degna del proprio maestro⁶². Offner assegnò a Meiss come argomento di tesi per il *Master of Arts* un'analisi del *corpus* di “Ugolino Lorenzetti”, un *Notname* usato da Berenson per designare un artista formatosi con Pietro Lorenzetti e Ugolino⁶³. Dopo un contributo di Offner, Ernest

anything like them before».

⁶⁰ AAA, MMP. Documento dattiloscritto su carta semplice privo di intestazioni probabilmente il discorso funebre pronunciato in ricordo di Richard Offner.

⁶¹ A. TROTTA, *Rinascimento Americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924*, La città del sole, Napoli 2003, p. 66.

⁶² G.C. SCIOGLIA, *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino 1995, p. 304.

⁶³ M. MEISS, *Ugolino Lorenzetti*, in «The Art Bulletin», XIII, 3, 1931, pp. 376-397. In quegli anni i rapporti tra Offner e Berenson erano compromessi dall'*affaire* Duveen, ciononostante Meiss quando andò in Toscana per ricerca fece visita anche allo

T. DeWald era intervenuto per consegnare al Maestro della Madonna dell'Ovile il gruppo di opere su cui il conoscitore di Villa I Tatti basava la propria ricostruzione⁶⁴. Meiss, quindi, arricchì il catalogo di questo artista con alcune aggiunte dovute principalmente a soli raffronti di dipinto morelliano, mentre qualche anno dopo poté grazie a una scoperta documentaria dare all'anonimo maestro il nome di Bartolomeo Bulgarini⁶⁵. La critica successiva accettò sostanzialmente le conclusioni dell'americano, limitandosi a portare nuove evidenze documentarie e nuove attribuzioni⁶⁶ e lo stesso Meiss confermò le proprie tesi nella voce *Bartolomeo Bulgarini* per il *Dizionario Biografico degli Italiani* nel 1972⁶⁷. Nella tesi di dottorato, invece, il giovane studioso si occupò di un problema molto più spinoso ovvero la ricostruzione dell'opera di Francesco Traini, a cui attribuì gli affreschi del Camposanto di Pisa (dalla *vulgata* vasariana tramandati come di mano di Andrea Orcagna) riaprendo così un dibattito critico iniziato nell'Ottocento⁶⁸. Dopo aver perlustrato il territorio tra Pisa e Livorno per risalire alla cultura artistica di Traini, Meiss stilò un catalogo dell'artista, che all'epoca annoverava unicamente il *Polittico di san Domenico* (firmato e documentato), includendovi la *Madonna con Bambino e sant'Anna* di Princeton e un *Santo Vescovo* degli Uffizi, mentre fu respinto il *Trionfo di san Tommaso d'Aquino* e consegnato a

storico dell'arte bostoniano, presumibilmente per qualche indicazione sulla sua 'creatura'.

⁶⁴ B. BERENSON, "Ugolino Lorenzetti", in «Art in America», V, 6, 1917, pp. 259-275; VI, 1, 1917, pp. 25-52; R. OFFNER, *Italian Pictures at the New York Historical Society and Elsewhere*, II, in «Art in America», VII, 5, 1919, pp. 189-198; E.T. DEWALD, *The Master of the Ovile Madonna*, in «Art Studies», I, 1923, pp. 45-54. Cfr. B. TOSCANO, *Saggio introduttivo*, in M. MEISS, *Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte Nera: arte, religione e società alla metà del Trecento*, Einaudi, Torino 1982, p. XVIII.

⁶⁵ M. MEISS, *Bartolomeo Bulgarini altrimenti detto "Ugolino Lorenzetti"?*, in «Rivista d'Arte», XVIII, 2, 1936, pp. 113-136.

⁶⁶ Cfr. E.S. SKAUG, *Punch Marks - What Are they Worth? Problems of Tuscan Workshop Interrelationships in the Mid-Fourteenth Century: The Ovile Master and Giovanni da Milano*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, Atti del convegno, Bologna 10-18 settembre 1979, a cura di H.W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, CLUEB, Bologna 1982, pp. 253-282; J.B. STEINHOFF, *Bartolomeo Bulgarini and Sienese Painting of the Mid-Fourteenth Century*, dissertation, Princeton University, 1989; E.H. BEATSON, N.E. MULLER, J.B. STEINHOFF, *The St. Victor Altarpiece in Siena Cathedral: A Reconstruction*, in «The Art Bulletin», LXVIII, 4, 1986, pp. 610-631; J.B. STEINHOFF, *Sienese Painting After the Black Death. Artistic Pluralism, Politics and the New Art Market*, Cambridge University Press, Cambridge MA 2007.

⁶⁷ M. MEISS, ad vocem *Bulgarini, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1972, vol. XV, pp. 38-40.

⁶⁸ Id., *The Problem of Francesco Traini*, in «The Art Bulletin», XV, 2, 1933, pp. 97-173. Per gli interventi ottocenteschi cfr. E. FÖRSTER, *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte*, Brockhaus, Leipzig 1835, pp. 101-110; J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A New History of Painting in Italy*, 3 voll., Murray, London 1864, I, pp. 444 e ss.

un maestro senese⁶⁹. Di converso, rispetto alla «scholarly controversy of some duration»⁷⁰ intorno all'autografia delle scene della *Tebaide*, del *Giudizio Finale* e del *Trionfo della Morte* al Camposanto di Pisa, Meiss recuperò l'attribuzione a Traini avanzata per primo da Igino Benvenuto Supino, a cui a suo tempo Adolfo Venturi aveva risposto assegnando il *Trionfo* alla scuola di Spinello Aretino⁷¹. Meiss, dunque, attribuiva «beyond any reasonable doubt» il *Trionfo*, il *Giudizio* e la *Tebaide*, eseguiti tra il 1345 e il 1365, a Traini, mentre riteneva che con la *Crocifissione* della parete meridionale l'artista non avesse avuto nulla a che fare⁷². Inoltre, lo storico dell'arte americano ascrisse al pittore il *San Giorgio e il drago* del Battistero di Parma ipotizzando così un soggiorno emiliano per spiegare alcuni ricordi padani nel suo linguaggio, insieme a due *Santi* nella chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno e delle miniature nei corali al Museo di San Matteo a Pisa⁷³. Proprio quei caratteri stilistici emiliani avevano indotto il capofila dei conoscitori italiani Roberto Longhi a ritenere gli affreschi di scuola bolognese, pensando dapprima a Vitale da Bologna per poi attribuire il ciclo al suo collaboratore attivo a Pistoia, Dalmasio⁷⁴. Per argomentare la propria tesi Longhi mise in rilievo le componenti meno toscane e più francesizzanti del ciclo, così da spostare il caposaldo della scuola pisana all'area bolognese in funzione della riscoperta della pittura padana del Trecento intrapresa dallo studioso⁷⁵. Nonostante la

⁶⁹ M. MEISS, *A Madonna by Francesco Traini*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, LVI, 1960, p. 49: «Just thirty years ago, when as a temporary inhabitant of Pisa I was studying the work of Francesco Traini and his contemporaries, I visited, one after the other, the churches of the city and its environs, from Calci and Pontedera to Sarzana and Livorno».

⁷⁰ H.B.J. MAGINNIS, *Introduction*, in M. MEISS, *Francesco Traini*, Decatur House Press, Washington DC 1983, p. XIII.

⁷¹ I.B. SUPINO, *Il Trionfo della Morte e il Giudizio Universale nel Camposanto di Pisa*, in «Archivio Storico dell'Arte», VII, 1, 1894, pp. 21-40; ID., *Il Camposanto di Pisa*, Fratelli Alinari Editori, Firenze 1896, pp. 61-70 [Supino riteneva la *Tebaide* invece opera di Pietro Lorenzetti]. A. VENTURI, *I. Benvenuto Supino: Arte Pisana*, in «L'Arte», VII, 13, 1904, p. 205.

⁷² MEISS 1933, pp. 136, 143-144. Sull'identificazione del Maestro della Crocifissione, per cui è stato proposto il nome di «Hymnal Master» (dal miniatore degli inni francescani a Pisa) al posto di Traini, e sui problemi attributivi del Camposanto si veda J. POLZER, *Who is the Master of the Crucifixion in the Campo Santo of Pisa?*, in «Studi di Storia dell'Arte», 21, 2010, pp. 9-40.

⁷³ MEISS 1933, pp. 144-148.

⁷⁴ R. LONGHI, «Me Pinxit», in «Pinacotheca», I, 2, 1928, p. 74; ID., *Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa* (1931), in «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», IV, 1932-1934, pp. 135-137, ried. in «Paragone», I, 5, 1950, pp. 32-35 e pubblicato per esteso in ID., *Lavori in Valpadana*, Sansoni, Firenze 1973, pp. 207-226; ID., *La pittura padana del Trecento*, Università, Bologna 1935, ried. in ivi, pp. 3-90: 34-45; ID., *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, in «Paragone», I, 5, 1950, pp. 5-44: 12-13, ried. in ivi, pp. 155-169: 160-161.

⁷⁵ L. BELLOSI, *Roberto Longhi e l'arte del Trecento*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto*

forzatura evidente nell'argomentazione longhiana⁷⁶, la critica italiana e una limitata parte di quella straniera si allinearono alle sue posizioni e l'*impasse* intorno all'alternativa Traini vs. pittore bolognese divenne un «problema insolubile»⁷⁷. Nel frattempo, Meiss continuò a meditare su Traini, accarezzando l'idea di farne uno studio monografico che però non riuscì a portare a compimento⁷⁸ e a distanza di trent'anni tornò a rispondere a Longhi con un articolo «well argued and unassailable»⁷⁹. Ugo Procacci nel suo monumentale studio sulle sinopie confutava le tesi padane portando dati tecnico-stilistici⁸⁰, mentre Longhi manteneva «la nuova opinione 'padana'» ritenuta «una considerazione di comune buon senso»⁸¹. Nel 1964, poi, Joseph Polzer, sulla base di riferimenti iconografici retrodatò gli affreschi pisani al 1328-1330, senza però mettere in discussione l'attribuzione a Francesco Traini, arricchendo anzi il suo *corpus* in un articolo successivo⁸². Lo

Longhi nella cultura del nostro tempo, a cura di G. Previtali, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 30. Luciano Bellosi, ricordando Carlo Volpe, raccontò che lo studioso, sebbene molto legato al maestro Longhi, affermò: «Longhi non ha capito gli affreschi del Camposanto di Pisa. Non hanno niente a che fare con Bologna» (Id., *Testimonianze su Carlo Volpe*, in «Paragone», s. III, LXII, 101-102, p. 17). Cfr. soprattutto per le attribuzioni longhiane delle prime annate di «Pinacotheca»: L. GALLO, «Vita Artistica» / «Pinacotheca» (1926-1932), CB Edizioni, Poggio a Caiano 2010, pp. 21-29.

⁷⁶ MAGINNIS 1983, pp. XIV-XV.

⁷⁷ L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Einaudi, Torino 1974, ed. cons. Five Continents, Milano 2003, pp. 25-26. M. MARANGONI, *La Crocifissione del Camposanto di Pisa*, in «L'Arte», XXXIV, II, 1, 1931, p. 29; M. SALMI, *Per la storia della Pittura a Pistoia ed a Pisa*, in «Rivista d'Arte», XIII, 4, 1931, pp. 471-476; E. LAVAGNINO, *Storia dell'arte medievale italiana*, UTET, Torino 1936, p. 693; F. ARCANGELI, *Affreschi veronesi di Jacopino di Francesco*, in «Paragone», I, 9, 1950, pp. 35-42; E. CARLI, *La pittura pisana del Trecento*, 2 voll., Martello, Milano 1958-1961, I, pp. 43-60; Id., *Capolavori del Museo di Pisa*, Eri, Torino 1961, p. 10; L. BELLOSI, *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in «Paragone», XVI, 187, 1965, p. 29. Più limitati gli assensi stranieri: J. VON SCHLOSSER, *Poesia e arte figurative nel Trecento*, in «Critica d'Arte», III, 3, 1938, pp. 81-90: 87-88; H. SWARZENSKI, *Before and After Pisano*, in «Boston Museum Bulletin», LXVIII, 1970, p. 194. Vi erano però anche voci fuori dal coro in Italia, come per esempio G. VIGNI, *Pittura del Due e Trecento nel Museo di Pisa*, Palumbo, Palermo 1950, pp. 26-29.

⁷⁸ MEISS 1960b, p. 49: «I hope to strengthen these reiterations of an old point of view in a second paper on Pisan painting that will shortly follow the present one». Cfr. MAGINNIS 1983, p. XVIII: «Professor Meiss never had occasion to return to the material in print. Ill-health and a series of prior scholarly commitments occupied the last years of his life. He did, however, discuss the matter and, in the end, recognized the strong possibility that the Camposanto frescoes belonged to the 1330s».

⁷⁹ MEISS 1960b, pp. 49-56. AAA, MMP. Lettera di Richard Offner a Millard Meiss, 26 ottobre 1960.

⁸⁰ U. PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Electa, Milano 1961, pp. 50-51.

⁸¹ R. LONGHI, *Qualche altro appunto sul Traini e suo seguito*, in «Paragone», n.s., XIII, 147, 1962, pp. 43-45: 44-45. Sullo stesso numero si pubblicava anche un'aggiunta al catalogo di Traini: M. BUCCI, *Un 'San Michele Arcangelo' di Francesco Traini nel Museo Nazionale di Pisa*, in *ivi*, pp. 40-43.

⁸² J. POLZER, *Aristotle, Mohammed and Nicholas V in Hell*, in «The Art Bulletin», XLVI,

spostamento cronologico fu recepito anche da Meiss, il quale, dal canto suo, stava procedendo all'accostamento di nuove opere al catalogo del pittore che ulteriormente lo avrebbero avvicinato al *Trionfo della Morte*⁸³. All'inizio degli anni Settanta, tuttavia, Luciano Bellosi⁸⁴ avanzò la soluzione attributiva che pose fine a «uno dei più grossi equivoci in cui sia caduta la critica moderna»⁸⁵. Sebbene convenisse che, rispetto all'ipotesi longhiana, quella meissiana «a quell'epoca sembrava generalmente la più giusta, perché si inseriva in una tradizione critica in vita da quasi mezzo secolo»⁸⁶, Bellosi non trovava l'identificazione del Maestro del Trionfo della Morte coerente da un punto di vista stilistico, restringendo l'intervento di Traini alla sola *Crocifissione*. Meiss aveva, in realtà, giustificato le differenze rispetto ad altre opere del pittore pisano con la diversa natura tecnica e scala dell'affresco, riprendendo un'idea di Offner⁸⁷, motivazioni ritenute perlopiù insufficienti da Bellosi⁸⁸. La conclusione a cui lo storico dell'arte toscano giungeva era – come noto – che l'autore del ciclo fosse Bonamico Buffalmacco, attribuzione peraltro congruente con la datazione agli anni Trenta e la documentata presenza dell'artista a Pisa nel 1336. A poco valsero gli sforzi di Hayden B.J. Maginnis in difesa della tesi di Meiss, dapprima in una recensione al volume di Bellosi e poi in una riedizione degli articoli su Traini del 1983, la quale rispondeva agli auspici del collega americano di realizzare una monografia dell'artista⁸⁹. Nel 1991 lo storico dell'arte toscano ribadì l'attribuzione a Buffalmacco degli affreschi pisani, pur apprezzando il lavoro di ricostruzione del restante *corpus* di Traini e riconoscendo del resto il merito di aver escluso il *Trionfo di sanTommaso* dal suo catalogo⁹⁰. In generale, gli studi su Traini di Meiss avevano di fatto

4, 1964, pp. 457-469; Id., *Observations on known paintings and a new altarpiece by Francesco Traini*, in «Pantheon», XXIX, 5, 1971, pp. 379-389.

⁸³ M. MEISS, *An Illuminated Inferno and Trecento Painting in Pisa*, in «The Art Bulletin», XLVII, 1, 1965, pp. 21-34; Id., *Notable Disturbances in the Classification of Tuscan Trecento Paintings*, in «The Art Bulletin», CXIII, 817, 1971, pp. 178-187.

⁸⁴ Su Luciano Bellosi (1936-2011) si rimanda ai necrologi in «Revue de l'Art» (174, 4, 2011, p. 109), «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» (LIV, 1, 2010-2012, pp. 207-210), «The Burlington Magazine» (CLIII, 1300, 2011, pp. 479-480).

⁸⁵ BELLOSI 1974, p. 10.

⁸⁶ Ivi, p. 29.

⁸⁷ Offner aveva, infatti, giustificato lo scarto stilistico con la diversità tecnica riguardo ai dipinti di Antonio Veneziano nello stesso Camposanto: OFFNER 1972², pp. 76-77; Id., *Four Panels, a Fresco and a Problem*, in «The Art Bulletin», LIV, 314, 1929, p. 230.

⁸⁸ MEISS 1933, pp. 131-143. Cfr. BELLOSI 1974, pp. 13-14. Concorde con Bellosi era anche E. CALLMANN, *Thebaid Studies*, in «Antichità Viva», XIV, 3, 1975, p. 4.

⁸⁹ H.B.J. MAGINNIS, *Luciano Bellosi, Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, in «The Art Bulletin», LVIII, 1, 1976, pp. 126-128; M. MEISS, 1983.

⁹⁰ L. BELLOSI, *Su Francesco Traini* (1991), in Id., «*I vivi parean vivi*». *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Centro Di, Firenze 2006 («Prospettiva», 121-

posto le basi per la rivalutazione della scuola pisana, sulla quale pesava l'implacabile declassamento di Longhi a «degradazione culturale»⁹¹. Nella medesima direzione si stava muovendo Enzo Carli, il quale nel 1946 organizzò la celebre mostra sulla scultura pisana, la cui importanza Meiss non mancò di sottolineare, seguita dalla monumentale edizione sul Trecento nelle arti pittoriche a Pisa⁹². Allo stesso tempo, il lavoro su Traini di Meiss fu interpretato come «mere preparation and purgatory» per l'approfondimento sulla pittura della seconda metà del Trecento di *Painting in Florence and Siena after the Black Death*⁹³, mentre lo studioso americano menzionò il Camposanto pisano unicamente in appendice spiegando che questo non si potesse considerare una diretta testimonianza degli effetti dell'epidemia sulla produzione figurativa⁹⁴. Ciò non impedì alla critica successiva di fare appello proprio allo spostamento cronologico agli anni Trenta per far crollare la sua lettura dell'arte della seconda metà del secolo⁹⁵.

1.4.2. "Scusi, ma sempre Duccio": il caso della Flagellazione Frick

Nel 1950 Helen Clay Frick acquistò alla galleria parigina Knoedler una *Flagellazione di Cristo* attribuita a Cimabue⁹⁶, sulla base del nome riportato nell'iscrizione del XVIII secolo sul retro della tavola e confermato da Longhi, che datava l'opera alla seconda metà del XIII secolo tra il periodo pisano e la partecipazione al cantiere

124), pp. 388-398.

⁹¹ C. VOLPE, *Il lungo percorso del 'dipingere dolcissimo e tanto unito'*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1979-1983, vol. V (1983), pp. 285-286, nota 37. Cfr. LONGHI 1962b, p. 47.

⁹² *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo della mostra (Pisa 1946), a cura di R. Barsotti, L. Bertolini, Tipografia Lischi e figli, Pisa 1946. Cfr. E. TOLAINI, *La "Mostra della scultura pisana del Trecento"*, in *Medioevo/Medioevi: un secolo di esposizioni di arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, Edizioni della Normale, Pisa 2008, pp. 213-236. E. CARLI, *Pittura pisana del Trecento*, 2 voll., Martello, Milano 1958-1961.

⁹³ B. ROWLAND JR., *Review of Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Millard Meiss, in «The Art Bulletin», XXXIV, 4, 1952, pp. 319, 322.

⁹⁴ Cfr. MEISS 1982, p. 269.

⁹⁵ Si veda, per esempio, C. DE BENEDICTIS, *La pittura senese 1330-1370*, Salimbeni, Firenze 1979, p. 35, e, ancora recentemente, STREHLKE 2011, p. 480: «Meiss, who was unfortunate to fall more than once in Bellosi's line of fire, had in good part constructed the theory on the basis of an incorrect attribution of the frescos to Francesco Traini (Buffalmacco operated before 1348 and Traini after)».

⁹⁶ FARLA, FC, Central Files. Ricevuta della Knoedler & Co. alla Frick Collection, 1 dicembre 1950. Su Helen C. Frick: M. FRICK SARGER SYMINGTON, *Henry Clay Frick, an Intimate Portrait*, Abbeville Press, New York - London - Paris 1998. Sulle precedenti vicende collezionistiche dell'opera, si veda J.H. STUBBLEBINE, *Duccio di Buoninsegna and his School*, Princeton University Press, Princeton NJ 1979, p. 128. Per una bibliografia generale si veda invece G. RAGIONIERI, scheda n. 4, in L. BELLOSI, *Cimabue*, Federico Motta, Milano 1998, p. 275.

assisi⁹⁷. Sollecitato dall'alto livello qualitativo di questa «work of art worthy of classic antiquity», lo storico dell'arte italiano – il quale peraltro si era imbattuto anche in un *Cristo Salvatore* di collezione privata svizzera prossimo alla tavola newyorkese – intendeva darne immediata pubblicazione⁹⁸. Nel frattempo, la collezione newyorkese contattò per una seconda opinione anche Berenson il quale riconobbe la mano dell'artista fiorentino unicamente nel disegno, mentre riteneva l'esecuzione di un assistente⁹⁹. Battendo Longhi sul tempo, invece, Meiss pubblicò la tavoletta Frick come opera di Duccio, forte dell'approvazione di Offner e Karl Lehmann, andando contro l'autorevole attribuzione a Cimabue dei due conoscitori¹⁰⁰. Lo storico dell'arte americano, infatti, mise in evidenza caratteri stilistici di marca senese prossimi alla *Madonna Rucellai*, alla *Maestà*, alla *Madonna di Crevole* e alle vetrate del Duomo di Siena nel trattamento

⁹⁷ A.B. LOUCHHEIM, *Splendid Trinity for the Frick*, in «ArtNews», XLIX, 10, 1951, p. 22: «The one scholar to pass judgment on it, the Italian Roberto Longhi, agrees with an eighteenth- or nineteenth-century inscription on the back – the single word “Cimabue”». Una traduzione della lettera di Longhi era stata mandata alla Collezione Frick: FARLA, FC. Central Files. Traduzione dattiloscritta della lettera di Roberto Longhi al precedente proprietario della *Flagellazione* datata 26 gennaio 1950, trasmessa da Charles R. Henschel a Frederick Mortimer Clapp, 14 ottobre 1950.

⁹⁸ *Ibidem*: «I hope to be able, at a time not too distant, to publish this picture and that will be for me the highest possible satisfaction that a student of Italian art can ever encounter in his lifetime». Cfr. anche F. BOLOGNA, *The Crowning Disc of a Duecento 'Crucifixion' and Other Points Relevant to Duccio's Relationship to Cimabue*, in «The Burlington Magazine», CXXV, 963, 1983, p. 330.

⁹⁹ Cfr. M. MEISS, *The Case of the Frick Flagellation*, in «Journal of the Walters Art Gallery», XIX-XX, 1956-1957, p. 43, nota 6. Tale lettera sarebbe datata 4 maggio 1951, ma non risulta da un controllo agli archivi della Frick Art Reference Library di New York. Similmente, non se ne conserva copia nei BB, in cui vi è unicamente una lettera del 16 febbraio 1951 nella quale Helen C. Frick scrisse a Berenson della *Flagellazione* inviandogli una fotografia. La fotografia di grande formato (conservata in Fototeca), recava la scritta di Berenson «Certainly Cimabue». Si veda BB, BMBP. Lettera di Helen C. Frick a Bernard Berenson, 16 febbraio 1951. Appena dopo la lettera di Helen C. Frick, Meiss scrisse a Berenson informandolo di avere appena inviato un articolo sulla tavola acquistata dalla collezione newyorkese, in BB, BMBP. Lettera di Millard Meiss a Bernard Berenson, 3 aprile 1951.

¹⁰⁰ M. MEISS, *A New Early Duccio*, in «The Art Bulletin», XXXIII, 2, 1951, pp. 95-103. Un articolo del «New York Times» riportava: «Dr. Meiss believes the panel is pervaded strongly by Sienese influence and probably was done either in Siena or by a gifted painter who had been exposed both to late classical art and contemporary art in Siena», in A.B. LOUCHHEIM, *Rare Art Acquired by the Frick Museum*, in «The New York Times», 1 febbraio, 1951, p. 27. In una lettera a Panofsky, invece, Meiss gli confidava: «I would be glad if you kept my attribution of the Flagellation to Duccio under your hat for the time being. I want to mull over it for a couple of weeks more, at least, and I should like to be the first to publish it with what I believe to be the correct attribution. Longhi speaks of publishing it as Cimabue, over whose name the picture now hangs, because of his expertise», in AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 15 marzo 1951.

dei panneggi, nella linea arabescata e nella forte caratterizzazione dei personaggi¹⁰¹. Rispetto ai saggi giovanili, ora l'approccio da conoscitore era corroborato dalla contestuale analisi iconografica, auspice la lezione panofskiana, e Meiss osservò che anche la tipologia *triumphans* del Cristo puntava in direzione senese, come risposta alla progressiva umanizzazione e sviluppo della coscienza individuale all'epoca più evidente in quella scuola¹⁰². Le pur presenti somiglianze stilistico-iconografiche con le opere di Cimabue e della sua cerchia, secondo Meiss, indicavano un'esecuzione della tavoletta nel momento fiorentino di Duccio, quando l'artista più risentì dell'influenza di quella scuola¹⁰³. Il ricordo del pulpito di Siena e della lezione di Nicola Pisano presente nella *Flagellazione* rimandavano ancora una volta a Duccio, ritenuto da Meiss il primo artista toscano a comprendere «the revolutionary art of the Pisani», come si evincerebbe dalla «variety and expressiveness of his pantomime»¹⁰⁴. Inoltre, lo studioso americano portò l'attenzione sul motivo dei due flagellanti rintracciandone un'ascendenza bizantina e, in particolare, fece notare la posa scorciata del carnefice di sinistra di diretta derivazione antica, la quale costituirebbe un *unicum* nella produzione dugentesca¹⁰⁵.

Nell'affrontare questa contesa attribuzione Meiss dimostrava di non aver smesso i panni del conoscitore, sebbene fossero gli anni della visione "contestuale" da lui adottata in *Painting in Florence and Siena after the Black Death* del 1951¹⁰⁶. Rispetto alla precedente questione trainesca, tuttavia, ora la ricostruzione della «intrinsic artistic personality»¹⁰⁷ prima principalmente delineata per via stilistica era coniugata con lo studio iconografico panofskiano, un fatto che Berenson non mancò di notare quando ringraziò Meiss

¹⁰¹ MEISS 1951d, p. 99.

¹⁰² Il precedente dietro a queste riflessioni era ovviamente E. PANOFKY, *Imago Pietatis*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Seemann, Leipzig 1927, pp. 261-308 (trad. it. in ID., *Imago Pietatis" e altri scritti*, Il Segnalibro Editore, Torino 1998, pp. 59-107).

¹⁰³ Cfr. L. BELLOSI, *The Function of the Rucellai Madonna in the Church of Santa Maria Novella*, in *Italian Painting of the Duecento and Trecento*, Atti del simposio, Firenze 5-6 giugno - Washington DC 16 ottobre 1998, a cura di V.M. Schmidt, Yale University Press, New Haven CT 2002, pp. 147-159 (trad. it. ID., *La funzione della Madonna Rucellai*, in ID., *"I vivi parean vivi". Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, in «Prospettiva», 121-124, 2006, pp. 108-118); L. BELLOSI, scheda n. 22 e V.M. SCHMIDT, scheda n. 24, in BAGNOLI, BARTALINI, BELLOSI, LACLOTTE 2003, pp. 152-154, 158-160.

¹⁰⁴ MEISS 1951d, p. 101.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 102-103.

¹⁰⁶ ID., *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton University Press, Princeton NJ 1951 (trad. it. ID., *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera: arte, religione e società alla metà del Trecento*, Einaudi, Torino 1982).

¹⁰⁷ OFFNER 1927 [1972²], p. 132.

per l'invio degli estratti degli articoli *Flagellazione* insieme alle foto dell'opera¹⁰⁸. Era pur vero che lo studio dell'iconografia non costituiva di per sé un approccio così innovativo nello studio dei primitivi, tenendo presente *in primis* la lezione di Emile Mâle, che in ambito anglosassone aveva avuto una certa fortuna, e le aperture in questo senso di Offner. Inoltre, Raimond van Marle nel 1920 aveva analizzato l'iconografia dell'opera di Duccio e Giotto, facendo una rassegna dei temi privilegiati e mettendone in rilievo la dipendenza da prototipi bizantini del primo¹⁰⁹. Ma le riflessioni intorno alla tavoletta Frick dei critici che presero parte al dibattito, e di Meiss in particolare, risentirono soprattutto dell'influenza degli studi di Evelyn Sandberg-Vavalà, in particolare del saggio *La croce dipinta*, in cui la studiosa fece alcune considerazioni sul tema della Flagellazione, osservando come questa iconografia di origine bizantina fosse stata progressivamente abbandonata a Bisanzio mentre si fosse diffusa in Occidente con un'accentuata carica emotiva¹¹⁰.

L'oscillazione di attribuzioni tra Cimabue e Duccio sullo scorcio degli anni Cinquanta va messa a fuoco nella scia di quella «ribalda "questione senese"» animata da un «certo balordo campanilismo culturale» aperta con il *Giudizio sul Duecento* scritto da Longhi nel 1939, alla vigilia della guerra, e pubblicato nel 1948 con l'aggiunta di un *Corollario*¹¹¹. Questo articolo fu come lo definì Castelnuovo un «clamoroso terremoto», in quanto il conoscitore, sull'onda della *Mostra giottesca* del 1937, aveva espresso la propria inclemente

¹⁰⁸ BB, BMBP. Lettera di Bernard Berenson a Millard Meiss, 24 agosto 1952: «I regret that I see you not at all I am convinced of the intellectual integrity of all your publications and am therefore persuaded that we profitably could discuss differences of method and conclusions».

¹⁰⁹ R. VAN MARLE, *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, J.H.Ed. Heitz, Strasbourg 1920, in particolare p. 33. Su Van Marle (1887-1936): E. GRASMAN, *Raimond van Marle (1887-1936): een kort leven in de kunst*, in «Incontri», n.s., XVI, 3-4, 2001, pp. 167-179.

¹¹⁰ E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Casa Editrice Apollo, Verona 1929, pp. 248-250; EAD., *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Duecento*, Stabilimento d'arti grafiche San Bernardino, Siena 1934. Su Sandberg-Vavalà (1888-1961): J. POPE-HENNESSY, *Mrs. Evelyn Sandberg-Vavala*, in «The Burlington Magazine», CIII, 704, 1961, pp. 466-467; <http://www.cini.it/wp-content/uploads/2012/08/e724a8064f97b70005dd2b2f2fa199e8.pdf>.

¹¹¹ R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 5-54, ried. in Id., *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, Sansoni, Firenze 1974, pp. 1-53: 30-31 [si fa qui riferimento a quest'ultima riedizione]. Il *Giudizio* suscitò una vivace reazione critica: J. POPE-HENNESSY, *Proporzioni II*, in «The Burlington Magazine», CX, 549, 1948, pp. 359-360; G. CONTINI, *Sul metodo di Roberto Longhi*, in «Belfagor», IV, 2, 1949, pp. 205-210; F. BOLOGNA, *Roberto Longhi, Giudizio sul Duecento*, in «Lo Spettatore Italiano», II, 3, 1949, pp. 50-52; S. BETTINI, *Studi recenti sull'arte bizantina*, in «La Critica d'Arte», VII, II, 28, 1949, pp. 135-147: 145-147.

opinione della scuola senese del XIII secolo vittima di una maniera irretita e bizantineggiante¹¹². Dal punto di vista di Longhi, quindi, anche il rapporto Duccio-Cimabue doveva essere rivisto in termini di allievo-maestro, soprattutto dopo che la *Madonna Rucellai* era stata riconosciuta al senese, e la partecipazione di quest'ultimo al cantiere assisiense diventava un passaggio chiave del corollario¹¹³. La *querelle* sul loro ruolo di iniziatori e soprattutto sul primato delle rispettive scuole senese e fiorentina in quegli anni infiammò le polemiche tra gli storici dell'arte, assumendo una rilevanza a tutti gli effetti metodologica in merito alla quale si scontrarono studiosi italiani e anglosassoni¹¹⁴. Il disprezzo dell'arte bizantina e della sua riverberazione nella maniera senese fu percepito come il risultato di una gerarchia di valori poetici e formali di matrice crociana, che si tinse anche di colori politici nel momento in cui le posizioni antibizantine furono assimilate a un nazionalismo di origine fascista¹¹⁵. Il dibattito sorto attorno al *Giudizio*, da un lato, fu un terreno di scontro intestino tra una scuola longhiana antibizantinista e un partito filobizantino di area venturiana e, dall'altro, divenne un'occasione di discussione sull'impostazione crociana con alcuni storici dell'arte anglosassoni¹¹⁶. In particolare, un altro allievo di Offner, Edward B. Garrison, autore di un *corpus* della pittura romanica su tavola in Italia, la cui «procedura filologica» venne menzionata nel *Corollario*¹¹⁷, attaccò il pregiudizio antibizantinista di Longhi ritenendo fosse il risultato della miope estetica crociana attenta unicamente allo stile ignorando il contenuto dell'opera d'arte, e al contempo, il prodotto del «solipsist-idealist racism» di matrice fascista¹¹⁸. Nello stesso anno Charles R. Morey tracciava un quadro molto negativo della storia dell'arte italiana tenuta sotto scacco dal

¹¹² E. CASTELNUOVO, *Mille vie della pittura italiana*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Id., Electa, Milano 1986, p. 8. Cfr. *Pittura italiana del Duecento e Trecento*, catalogo della mostra (Firenze 1937), a cura di G. Sinibaldi, G. Brunetti, Sansoni, Firenze 1943.

¹¹³ LONGHI 1948 [1974], p. 33. Cfr. BOLOGNA 1983, p. 334.

¹¹⁴ CONTINI 1949, pp. 205-208. Cfr. A. MONCIATTI, *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 158.

¹¹⁵ Su questi temi si rimanda a M. BERNABÒ, *Un episodio della demonizzazione dell'arte bizantina in Italia: la campagna contro Strzygowski, Toesca e Lionello Venturi sulla stampa fascista nel 1930*, in «Byzantinische Zeitschrift», XCIV, 1, 2001, pp. 1-10; Id., *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Liguori Editore, Napoli 2003.

¹¹⁶ BERNABÒ 2003, p. 188. Cfr. anche M. ANDALORO, «Giudizio» sull'arte bizantina, in *Per Cesare Brandi*, Atti del seminario, Roma 30-31 maggio 1984, a cura di Ead., M. Cordaro, D. Gallavotti Cavallero, V. Rubiu, De Luca, Roma 1988, pp. 71-77.

¹¹⁷ E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index*, Olschki, Firenze 1949. Su Garrison (1900-1981) si veda J. GARDNER, *Obituary. Edward B. Garrison*, in «The Burlington Magazine», CXXIV, 947, 1982, pp. 96-97.

¹¹⁸ E.B. GARRISON, *The Role of Criticism in the Historiography of Painting*, in «College Art Journal», X, 2, 1951, pp. 110-120: 117.

crocianesimo, un indirizzo che aveva rinforzato la generale tendenza a «minimize the importance of content, environment and historical evolution»¹¹⁹. Appena pochi anni prima, inoltre, il rinvenimento degli affreschi di Castelseprio aveva scatenato una polemica analoga allorché un gruppo di storici dell'arte americani di ambito soprattutto princetoniano si scagliò contro la scuola longhiana¹²⁰. Longhi rispose alle critiche americane proprio nell'articolo pubblicato su «Paragone» in cui, oltre a confutare l'attribuzione proposta da Meiss per la tavoletta Frick, definiva Garrison «un altro cercatore americano che purtroppo non ha titoli tali da invogliare a una discussione» e ribatteva alle sue accuse di razzismo sostenendo che disprezzare l'arte bizantina significava opporsi a un'«arte che si lascia vessare e totalmente asservire dai dettami di un qualunque regime totalitario, così da ridursi in breve a mero automatismo tecnico»¹²¹. Ferdinando Bologna difese a spada tratta il *Giudizio* di Longhi, il cui antibizantinismo, lungi dall'essere frutto del nazionalismo fascista, costituiva una posizione antiaccademica atta a contrastare il gusto dominante¹²². I «giovani longhiani» erano chiamati a raccolta contro

¹¹⁹ C.R. MOREY, *Art and the History of Art in Italy*, in «College Art Journal», X, 3, 1951, pp. 219-222: 220: «In fact I have heard this attitude defined by Italians as the characteristic Italian approach to art-criticism, in contrast to the "American" disposition to seek in material and historical conditions the determinants of artistic creation».

¹²⁰ Gli affreschi furono scoperti nel 1944, cui fece seguito la prima pubblicazione nel 1948: G.P. BOGNETTI, G. CHIERICI, A. DE CAPITANI D'ARZAGO, *Santa Maria di Castelseprio*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano 1948. Cfr. C. BERTELLI, *Castelseprio e Milano*, in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1988, pp. 869-906; A. CUTLER, *La "questione bizantina" nella pittura italiana: una visione alternativa della "maniera greca"*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Electa, Milano 1994, pp. 335-354; G. DE SPIRITO, *A propos des peintures murales de l'église Santa Maria foris portas de Castelseprio*, in «Cahiers archéologiques», XLVI, 1998, pp. 23-64; M. BERNABÒ, *Roma, Bisanzio, Castelseprio: aggiornamenti dai manoscritti greci miniati di Giobbe*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 23-27 settembre 2002, a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2005, pp. 191-197; V. PACE, *La questione bizantina in alcuni monumenti dell'Italia altomedievale: la "perizia greca" nei "tempietti" di Cividale e del Clitumno, Santa Maria foris portas a Castelseprio e San Salvatore a Brescia, Santa Maria Antiqua a Roma*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 21-25 settembre 2004, a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2007, pp. 215-223.

¹²¹ R. LONGHI, *Prima Cimabue, poi Duccio*, in «Paragone», II, 23, 1951, pp. 8-13. Nello stesso anno respinse anche le accuse di razzismo avanzate da Garrison in *Id.*, *Omaggio a Benedetto Croce*, in «Paragone», III, 35, 1952, p. 5. Longhi ricordò, inoltre, il saggio precedente *Arte italiana & Arte tedesca* (Sansoni, Firenze 1941) in cui aveva attaccato l'arte bizantina perché espressione di un imperialismo dispotico analogo al regime mussoliniano. Cfr. anche la recensione di Croce: B. CROCE, *Roberto Longhi, Arte italiana ed arte tedesca*, in «La Critica», XL, 3, 1942, pp. 161-162.

¹²² BOLOGNA 1949, p. 51.

Garrison, autore di «un “master-piece” di filologia distaccatamente descrittiva, un capolavoro di indifferenza» e di pura classificazione sulla scia dell'insegnamento di Richard Offner¹²³. Il parere della critica italiana non fu unanime, Roberto Salvini, ad esempio, denunciò il pregiudizio antibizantino basato sul parallelismo tra produzione artistica e letteraria nella sua *Apologia di Bisanzio*¹²⁴ e se la critica di Sergio Bettini al *Giudizio* fu per certi versi edulcorata¹²⁵, decisamente più marcato fu il dissenso di Carlo L. Ragghianti, il quale applicò la chiave di lettura filobizantina all'arte fiorentina del Dugento¹²⁶. Echi della *quaestio* bizantina si avvertirono ancora un paio di decenni dopo nelle pagine della *Storia dell'arte* Einaudi, dove il più fedelmente longhiano, Giovanni Previtali escluse ogni radice bizantina nell'arte italiana mentre Carlo Bertelli rimarcava come il portato bizantino fosse imprescindibile per il Trecento italiano e che pertanto si dovesse misurare il Diktat di Longhi con le «trincee dell'idealismo» e non prenderlo a modello assoluto¹²⁷.

Tornando all'opera oggetto del contendere, Longhi, ribadendo l'attribuzione a Cimabue e retrodatandola agli anni Settanta-Ottanta per raffronti con il *Crocifisso* di Santa Croce, di fatto riaffermava la centralità assoluta del maestro fiorentino «per il recupero dell'arte maggiore di tutta la Toscana, fino alla rivoluzione dell'ultimo decennio», mentre il senese Duccio rimaneva relegato al ruolo di allievo al seguito dell'artista anche sui ponteggi di Assisi¹²⁸. Con una certa magnanimità Longhi asseriva che la lettura senesizzante di Meiss era forse stata condizionata dall'eccessiva pulitura di William Suhr che aveva sfalsato i valori formali della tavola¹²⁹. Al contempo,

¹²³ Id., *La pittura italiana delle origini*, Editori Riuniti, Roma 1962, p. 8. Pier Paolo Donati definì Garrison ancora a due decenni di distanza il «principe degli iconografi sistemisti» (P.P. DONATI, *Il punto su Manfredino d'Alberto*, in «Bollettino d'Arte», s. V, LVII, 3-4, 1972, p. 149).

¹²⁴ R. SALVINI, *Apologia di Bisanzio*, in «Rassegna d'Italia», III, 11, 1948, pp. 1132-1141, ried. in Id., *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti (1934-1985)*, a cura di M. Salvini, Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1987, pp. 289-298.

¹²⁵ BETTINI 1949, p. 146: «Sempre, malgrado possibili divergenze di particolari, esemplare, almeno per gli studiosi della mia generazione».

¹²⁶ C.L. RAGGHIANI, *Pittura del Dugento a Firenze*, Stabilimento Tipolitografico Vallecchi, Firenze 1955. CALECA 2000, p. 62. Cfr. M. LEVI D'ANCONA, *Carlo L. Ragghianti, Pittura del Dugento a Firenze*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, L, XC, 1957, pp. 173-174; A. GRABAR, *Peinture du Dugento*, in «Cahiers archéologiques», IX, 1957, pp. 353-354.

¹²⁷ G. PREVITALI, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana* cit., vol. I (1979), pp. 9-10, 19; C. BERTELLI, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *ivi*, vol. V (1983), p. 8.

¹²⁸ LONGHI 1951c, p. 9.

¹²⁹ Id., *Restauri*, in «Critica d'Arte», V, 2, 1940, pp. 121-128: 125. Bruno Toscano, in merito al caso della tavola Frick, osservò che il restauro attributivo era estremamente significativo di «un'epoca in cui negli studi di storia dell'arte si registra sia una

proseguiva, l'attribuzione di Meiss era figlia di una lunga tradizione tedesca e anglosassone industriatasi «ad opprimere la grandeggiante presenza di Cimabue, per più preziosamente sfaccettare la suprema eleganza di Duccio»¹³⁰. La risposta di Meiss fu pubblicata da Longhi su «Paragone», dopo aver richiesto alcune correzioni¹³¹. Nella versione definitiva, lo storico dell'arte americano argomentava che i caratteri stilistici riferiti da Longhi a Cimabue erano comuni allo stesso Duccio, pertanto le proprie osservazioni non poggiavano unicamente su particolari della superficie del dipinto, in effetti alterata da un restauro troppo aggressivo, bensì su dati compositivi più sostanziali¹³². Per quanto atteneva, invece, all'accusa di essere influenzato dalla critica anglosassone nel rivalutare la scuola senese, l'americano replicò che pure Longhi era, a sua volta, evidentemente condizionato dalla propria formazione culturale¹³³. Sebbene Meiss affermasse che «there is no evidence that underestimation of Cimabue played a part in my attribution»¹³⁴, la critica anglosassone e tedesca era stata effettivamente fautrice di una rivalutazione dell'arte senese dalla fine del XIX secolo¹³⁵. Franz Wickhoff¹³⁶ aveva, per primo, contrastato il

notevole enfattizzazione della *connoisseurship*, e in particolare della *connoisseurship* dei primitivi, sia una notevole accentuazione della discussione nazionale e internazionale sulle puliture e sulle patine» (B. TOSCANO, *Restauri e mutamento disciplinare della storia dell'arte*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, Atti del convegno, Roma 20-21 febbraio 2004, a cura di C. Piva, I. Sgarbozza, De Luca, Roma 2005, pp. 40-41).

¹³⁰ LONGHI 1951c, p. 9.

¹³¹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Roberto Longhi, 13 febbraio 1952: «I enclose a brief reply to the questions raised by your piece printed in the November issue of *Paragone*». AAA, MMP. Lettera di Roberto Longhi a Millard Meiss, 23 febbraio 1952.

¹³² M. MEISS, *Scusi, ma sempre Duccio*, in «Paragone», III, 27, 1952, pp. 63-64.

¹³³ Cfr. AAA, MMP. Lettera di Roberto Longhi a Millard Meiss, 23 febbraio 1952: «Ella trova che io non sono su un terreno "serio", quando ritrovo in Lei e nella Sua posizione critica circa il problema particolare di Cimabue l'influenza di una certa tradizione critica. Io trovo invece che non v'è nulla di più serio e di più doveroso che di rintracciare quanto, in ogni critico, possa essere il riflesso della sua formazione culturale. In tutto questo non c'è nulla di offensivo; tutto anzi riguarda la storia intima di ogni problema storico».

¹³⁴ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Roberto Longhi, 4 marzo 1952.

¹³⁵ Per uno studio della fortuna dell'arte senese nella critica anglosassone, si veda P.G. PETRIOLI, *Da Lord Lindsay a Bernard Berenson. La pittura senese nella storia dell'arte anglosassone*, in *Siena tra storia e mito nella cultura anglosassone*, a cura di M. Civai, L. Colagrande, P.G. Petrioli, Betti Editrice, Siena 1996, pp. 38-51.

¹³⁶ Su Franz Wickhoff (1853-1909): I. KALAVREZOU, *Franz Wickhoff: Kunstgeschichte als Wissenschaft*, in *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Atti del XXV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Vienna 4-10 settembre 1983, a cura di H. Fillitz, M. Pippal, 9 voll., Böhlau, Graz - Köln - Wien 1984, I, pp. 17-22; A. ROSENAUER, *Franz Wickhoff e Alois Riegl*, in *La scuola viennese di storia dell'arte*, Atti del XX convegno dell'Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei, a cura di

primato fiorentino con il fondamentale studio sul mitico iniziatore dell'arte senese, Guido da Siena, in cui aveva anticipato la cronologia delle opere e aveva per la prima volta restituito la *Madonna Rucellai* a Duccio¹³⁷. Poco dopo lo scozzese Robert Langton Douglas aveva condotto la sua battaglia per la *pars* senese nel libro del 1902 sulla storia politica, sociale e artistica della città e contestualmente nelle annotazioni a margine della *History of Italian Painting* di Crowe e Cavalcaselle, in cui Cimabue era descritto come una figura leggendaria creata dalla fantasia campanilistica della storiografia fiorentina¹³⁸. Il 1904 fu il cosiddetto *annus mirabilis* che segnò la consacrazione dell'arte senese con la mostra che Langton Douglas organizzò a Londra in contemporanea alla *Mostra di Siena* di Corrado Ricci¹³⁹. Nel 1911 Curt H. Weigelt pubblicò la prima monografia in cui si procedeva allo studio sistematico dell'attività di Duccio, parimente alla ricostruzione della figura di Guido da Siena e della sua influenza sulla scuola senese¹⁴⁰. Se questo saggio ebbe una risonanza limitata al *côté* tedesco¹⁴¹, negli anni Trenta il conoscitore pubblicò alcuni articoli

M. Pozzetto, ICM, Gorizia 1996, pp. 41-50; K. JOHNS, *Franz Wickhoff et ses élèves ou l'histoire de l'art au service de l'objectivité*, in *L'école viennoise d'histoire de l'art*, a cura di C. Trautmann-Waller, in «Austriaca», 72, 2011, pp. 117-149.

¹³⁷ F. WICKHOFF, *Über die Zeit des Guido von Siena*, in «Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung», X, 2, 1889, pp. 144-186.

¹³⁸ R. L. DOUGLAS, *Storia politica e sociale della repubblica di Siena*, Libreria Editrice Senese, Siena 1926 (ed. or. Id., *A History of Siena*, John Murray, London 1902); J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in Italy*, a cura di R. L. Douglas, 6 voll., John Murray, London 1903-1914, vol. I (1903), p. 181. Su Langton Douglas (1864-1951) si rimanda ai necrologi in «Commentari» (II, 3-4, 1951, p. 264) e in «ArtNews» (L, 9, 1952, p. 13), oltre a D. SUTTON, *Robert Langton Douglas*, in «Apollo», CIX, 206, 1979, pp. 248-315; ad vocem *Douglas*, *R[obert] Langton*, in <http://www.dictionarofarthistorians.org/douglasr.htm>.

¹³⁹ *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'arte antica senese*, catalogo della mostra (Siena 1904), a cura di C. Ricci, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1904; *Exhibition of Pictures of the School of Siena and Examples of the Minor Arts of that City*, catalogo della mostra (Londra 1904), a cura di R. L. Douglas, Burlington Fine Arts Club, London 1904. cfr. E. CAMPOREALE, *1904, annus mirabilis per l'antica arte senese*, in CASTELNUOVO, MONCIATTI 2008, pp. 109-139.

¹⁴⁰ C.H. WEIGELT, *Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafenmalerei*, Karl W. Hiersemann Verlag, Leipzig 1911. Per un profilo di Weigelt (1883-1934): F. WINKLER, *Curt H. Weigelt*, in «Bullettino senese di storia patria», VI, 4, 1935, pp. 379-384; W. WAETZOLDT, *Curt H. Weigelt*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», V, 1, 1937, pp. 92-93.

¹⁴¹ Cfr. G.F. HARTLAUB, *Curth H. Weigelt*, Duccio di Buoninsegna, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», V, 1912, pp. 331-333; G. VON VITZTHUM, *Curth H. Weigelt*, Duccio di Buoninsegna: Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafenmalerei, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXV, 2, 1912, pp. 174-178. È pur vero che Weigelt redasse la voce dedicata a Duccio del Thieme-Becker, si veda C.H. WEIGELT, ad vocem *Duccio*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, Seemann, Leipzig 1914, vol. X, pp. 25-29.

su «Art in America» e un fortunato studio sull'arte senese del Trecento, in cui tratteggiò la personalità del caposcuola e la sua autonomia rispetto a Cimabue anche nella fiorentina *Madonna Rucellaï*¹⁴². Negli anni invece a ridosso dei contributi di Meiss sulla *Flagellazione* anche lo stesso Offner era intervenuto sul problema, analizzando il contesto senese in un articolo su Guido da Siena, in cui tornava sull'opera studiata da Wickhoff ridatandola agli anni Settanta così da aprire nuove prospettive sulle relazioni con Coppo di Marcovaldo¹⁴³.

Il legame di questo intervento di Meiss con gli studi offneriani fu osservato da André Chastel, il quale inoltre accolse l'attribuzione dell'opera a Duccio sottolineandone l'alto livello qualitativo, un parere che trovò concorde anche John Pope-Hennessy¹⁴⁴. Al di là di possibili influenze da parte di Offner, la questione duccesca era al centro dell'attenzione della critica coeva che vi dedicò numerosi studi. Cesare Brandi ed Enzo Carli pubblicarono entrambi una monografia su Duccio e, in merito alla *Flagellazione* Frick, il primo prese il partito longhiano, ipotizzando al massimo un'apertura all'area pisana¹⁴⁵, mentre il secondo appoggiò la tesi meissiana dopo essersi confrontato direttamente con il collega americano¹⁴⁶. Secondo Evelyn Sandberg-Vavalà, invece, la tavoletta era assolutamente congruente con il *corpus* di Cimabue anche negli scorci architettonici che pure avevano avuto un'origine senese¹⁴⁷. Ovviamente Carlo Volpe non poté che

¹⁴² C.H. WEIGELT, *The Madonna Rucellai and the Young Duccio*, in «Art in America», XVIII, 1, 1929, pp. 3-25; XVIII, 3, 1930, pp. 105-120; ID., *La pittura senese del Trecento*, Pantheon, Firenze 1930; ed. or. ID., *Die sienische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Edizioni Pantheon, Firenze 1930; ed. inglese ID., *Sienese Painting of the Trecento*, Harcourt - Brace, New York 1930. Cfr. M. WEINBERGER, C.H. Weigelt, *Die sienesische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, in «Pantheon», VII, 1931, p. XXIV.

¹⁴³ R. OFFNER, *Guido da Siena and A.D. 1221*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, XXX-VIII, 1950, pp. 61-90. James H. Stubblebine (1920-1987) fu poi indirizzato da Offner, suo professore alla New York University, nel proseguire questo filone di studi, conseguendo il dottorato nel 1954 con una tesi su Guido da Siena e pubblicando in seguito una monografia sull'artista: J.H. STUBBLEBINE, *An Altarpiece by Guido da Siena and His Narrative Style*, dissertation, New York University, New York 1958; ID., *Guido da Siena*, Princeton University Press, Princeton NJ 1964.

¹⁴⁴ A. CHASTEL, *Chronique de l'art ancien et moderne. Fin du Moyen Age et Renaissance*, in «La Revue des Arts», I, 4, 1951, pp. 251-256; 252; J. POPE-HENNESSY, *Recent Research*, in «The Burlington Magazine», XCIV, 588, 1952, pp. 82-87; 85.

¹⁴⁵ C. BRANDI, *Duccio*, Vallecchi Editore, Firenze 1951, p. 156. Cfr. V.I. STOICHITĂ, *Duccio quarant'anni dopo*, in ANDALORO, CORDARO, GALLAVOTTI CAVALLERO, RUBIU 1988, pp. 87-92.

¹⁴⁶ E. CARLI, *Duccio*, Electa, Milano - Firenze 1952, p. [13]. Dalla corrispondenza Carli-Meiss si è potuto appurare che Meiss domandò a Carli un parere sulla tavoletta e quest'ultimo gli chiese il permesso di pubblicarne un'immagine nella monografia in preparazione, si veda AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Enzo Carli, 12 settembre 1951; UNISI, BLF. Fondo Enzo Carli. Lettera di Enzo Carli a Millard Meiss, 9 ottobre 1951.

¹⁴⁷ E. SANDBERG-VAVALÀ, *Sienese Studies. The Development of the School of Painting of*

essere solidale con il proprio maestro Longhi, la cui «spiegazione cimabuesca» gli appariva «di lampante chiarezza» nel dimostrare la «priorità del fiorentino sui fatti più salienti dell'ottavo decennio»¹⁴⁸. *Il Trecento* di Pietro Toesca era forse già in stampa quando Meiss pubblicò il dipinto newyorkese, sicché non vi sono menzioni al riguardo, tuttavia era improbabile che questi potesse accogliere l'attribuzione a Duccio, dal momento che era pure l'unico negli anni Cinquanta ad assegnare la *Madonna* fiorentina al Maestro della Madonna Rucellai, rifiutandone anche la datazione al 1285¹⁴⁹. Forse alla luce di questo coro di contrastanti opinioni Meiss tornò sulla questione dalle pagine di «Rivista d'Arte» con qualche incertezza in più sulla paternità duccesca della tavoletta, puntando invece sul forte sincretismo dovuto al «cosmopolitismo artistico» di Firenze che avrebbe facilitato la ricezione di numerosi elementi senesi, grazie a quel «fortunato incontro di Duccio e Cimabue intorno al 1285»; la *Flagellazione*, a quel punto, avrebbe dovuto far parte di quel novero di opere che non potevano essere ricondotte univocamente a uno dei due maestri, come la *Madonna con Bambino* della Galleria Sabauda di Torino¹⁵⁰. Le considerazioni più strettamente iconografiche e compositive, invece, suscitarono la risposta dell'amico di Meiss, Meyer Schapiro, nel contributo ai *Festschrift* per Lionello Venturi¹⁵¹. La rigida simmetria

Siena, Olschki, Firenze 1953, p. 42, nota 6.

¹⁴⁸ C. VOLPE, *Preistoria di Duccio*, in «Paragone», V, 49, 1954, pp. 4-22: 4-5.

¹⁴⁹ P. TOESCA, *Il Trecento*, UTET, Torino 1951, pp. 499-519. Su Toesca si rinvia a E. GABRIELLI, *Pietro Toesca: il riscatto del Medioevo italiano*, in *L'occhio del critico: storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Vallecchi, Firenze 2009, pp. 41-56; *Pietro Toesca e la fotografia: "saper vedere"*, a cura di P. Callegari, Skira, Milano 2009; *Pietro Toesca all'Università di Torino: a un secolo dall'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908/2007-2008*, Atti della giornata di studi, Torino 17 ottobre 2008, a cura di F. Crivello, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011.

¹⁵⁰ M. MEISS, *Nuovi dipinti e vecchi problemi*, in «Rivista d'Arte», XXX, 1955, pp. 107-145: 107-108: «Questo quadro, nonostante tutti i progressi fatti nelle ricerche in questo campo, può essere ancora attribuito tanto a Cimabue quanto a Duccio». Sulle vicende attribuzionistiche della *Madonna Gualino* si rimanda a L. BELLOSI, *Il percorso di Duccio*, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena 2003-2004), a cura di A. Bagnoli, R. Bartolini, L. Bellosi, M. Laclotte, Silvana Editoriale, Milano 2003, p. 126.

¹⁵¹ M. SCHAPIRO, *On an Italian Painting of the Flagellation of Christ in the Frick Collection*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, a cura di M. Salmi, 2 voll., De Luca, Roma 1956, I, pp. 29-53: 29: «This article arose from a question addressed to me by Millard Meiss concerning the figures of the flagellants». Su Schapiro (1904-1996): H. DAMISCH, *Six Notes in the Margin of Meyer Schapiro's Words and Pictures*, in «Social Research», 45, 1, 1978, pp. 15-35; M. CAMILLE, *'How New York Stole the Idea of Romanesque Art': Medieval, Modern and Postmodern in Meyer Schapiro*, in «Oxford Art Journal», XVII, 1, 1994, pp. 65-75; A. HEMINGWAY, *Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s*, in «Oxford Art Journal», XVII, 1, 1994, pp. 13-29; «Journal of Aesthetics and Art Criticism», LV, 1, 1997 (numero monografico); L. SEIDEL,

dei flagellanti intorno alla figura di Cristo rendeva la scena simile a un *Andachtsbild* della Crocifissione e la fortuna di questo soggetto nel XIII secolo faceva supporre un collegamento molto 'meissiano' con la spiritualità popolare e la recrudescenza delle confraternite di flagellanti in seguito alle lotte civili causate dagli scontri tra papato e impero¹⁵². La costruzione scorciata dello sgherro di sinistra, proseguiva Schapiro, non era come creduto da Meiss una precoce reviviscenza dell'antico, ma risponderebbe invece a degli schemi compositivi di derivazione bizantina rispetto ai quali l'autore della tavoletta aveva tentato una torsione non completamente riuscita se confrontata con lo sperimentalismo prospettico dell'epoca¹⁵³. In virtù del disegno «summary and unsure» Schapiro concludeva che l'autore della *Flagellazione* fosse piuttosto un membro della bottega ducessa attivo a Firenze intorno al 1290 e Meiss discusse proprio di questo discrimine qualitativo con il collega per via epistolare senza riuscire a convincerlo¹⁵⁴. Seguì allora una replica di Meiss sul bollettino della Walters Art Gallery nel 1957, in cui riassumeva ammetteva la propria difficoltà nel dirimere la questione:

«This is perhaps the most difficult attribution I have ever proposed, and I am proportionately less confident of its correctness»¹⁵⁵.

Del resto anche Pope-Hennessy, che prima aveva accolto la paternità di Duccio, ora propendeva per un seguace di Cimabue¹⁵⁶, in linea con

"Shalom Yehudin!" Meyer Schapiro's Early Years in Art History, in «The Journal of Medieval and Early Modern Studies», 27, 1997, pp. 559-594; G. PERINI, *Meyer Schapiro: incunaboli di una lettura semiotica dell'arte figurativa*, in M. SCHAPIRO, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma 2002, pp. 7-77; W. SAUERLÄNDER, *The Great Outsider: Meyer Schapiro*, in Id., *Romanesque Art: Problems and Monuments*, 2 voll., London 2004, II, pp. 833-849; A. HEMINGWAY, *Meyer Schapiro: Marxism, Science and Art*, in *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, a cura di Id., Pluto Press, London 2006, pp. 123-142; G. PERINI, *La ricezione di Focillon e dei suoi studi in America*, in *Focillon e l'Italia / Focillon et l'Italie*, Atti del convegno, Ferrara 16-17 aprile 2004, a cura di A. Ducci, A. Thomine, R. Varese, Firenze 2007, pp. 161-179; *Meyer Schapiro Abroad: Letters to Lillian and Travel Notebooks*, a cura di D. Esterman, Getty Research Institute, Los Angeles 2009; *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 22-24 febbraio 2006, a cura di L. Bortolotti, C. Cieri Via, M.G. Di Monte, M. Di Monte, Mimesis, Roma 2010.

¹⁵² SCHAPIRO 1956, p. 32.

¹⁵³ Ivi, pp. 40-41.

¹⁵⁴ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Meyer Schapiro, 23 aprile 1957.

¹⁵⁵ M. MEISS, *The Case of the Frick Flagellation*, in «Journal of the Walters Art Gallery», XIX-XX, 1956-1957, pp. 43-63: 62.

¹⁵⁶ Meiss contattò direttamente Pope-Hennessy chiedendogli quali fossero le sue opinioni al riguardo e questi gli rispose «I did from photograph at first believe the painting to be Sienese, but after studying it in the original I was inclined to go back to the view that it was by a Florentine Cimabue follower. I do not feel dog-

la proposta di Berenson di limitare l'intervento del maestro fiorentino al disegno complessivo¹⁵⁷. Nel frattempo dalle schiere longhiane si era espressa anche Luisa Marcucci giocando una partita tutta fiorentina nel rapporto tra Duccio e Cimabue, riaffermando anche la presenza del giovane senese ad Assisi¹⁵⁸. L'intricata discussione indusse Meiss a ridimensionare anche il proprio entusiasmo circa la reinterpretazione dei canoni classici nei movimenti di torsione delle figure, riconoscendo comunque un guardare all'antico se non diretto, quantomeno mediato dalla lezione di Nicola Pisano¹⁵⁹. Inoltre, sebbene più possibilista rispetto all'attribuzione a Duccio per le condizioni conservative della tavola, il complesso momento artistico e l'assenza di opere di confronto, lo studioso rimase inamovibile sulla questione qualitativa, ribadendo l'alto livello disegnativo osservato anche negli ingrandimenti fotografici a raggi infrarossi e ultravioletti. Agli appunti di carattere iconografico fatti da Schapiro, Meiss rispose da conoscitore, analizzando i raffronti portati dal collega con analoghi soggetti duccheschi anche sotto il profilo formale, anzi ipotizzando che lo stile in evoluzione del maestro avesse influito sul trattamento del soggetto¹⁶⁰.

L'incertezza mostrata da Meiss negli ultimi interventi sull'argomento annientò la minima resistenza a difesa di Duccio e i cimabuisti presero decisamente il sopravvento negli anni seguenti, a partire da Ferdinando Bologna che, nel decretare con malcelato compiacimento il crollo dell'interpretazione di Meiss, la legava al più generale dibattito riguardante anche la presenza del giovane senese ad Assisi¹⁶¹. Enzo Carli non menzionò la tavola nel saggio sulla pittura senese del 1955, ma nella monografia ducchesca del '61 rispondeva alla furia attributiva dei discepoli longhiani che avevano assegnato a Duccio opere per lo più ascrivibili alla cerchia cimabuesca e nel cauto *corpus* da lui stilato era stata espunta anche la *Flagellazione*¹⁶².

matically about it, but the balance of probability seems to me to lie there rather than on your side», AAA, MMP. Lettera di John Pope-Hennessy a Millard Meiss, 7 luglio 1957.

¹⁵⁷ MEISS 1957b, p. 43, nota 6. Cfr. anche B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Florentine School*, 2 voll., Phaidon, London 1963, I, p. 50.

¹⁵⁸ L. MARCUCCI, *Un crocifisso senese del Duecento*, in «Paragone», VII, 77, 1956, pp. 11-24.

¹⁵⁹ MEISS 1957b, p. 49.

¹⁶⁰ Ivi, p. 63: «Aren't we confronted, in the two representations of the Flagellation, with a perfectly consistent *artistic* change, rather than an inexplicable *iconographic* one that could point to two different masters? Doesn't "style" often affect iconography?»

¹⁶¹ F. BOLOGNA, *Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio (Nuovi studi sulla formazione del maestro)*, in «Paragone», XI, 125, 1960, pp. 3-31.

¹⁶² E. CARLI, *La pittura senese*, Electa, Milano 1955, pp. 50-51; Id., *Duccio di Buoninse-*

In seguito Carli tornò più volte sui suoi passi - anche per quanto riguardava l'alunnato assiate di Duccio prima negato e poi accettato - tanto che nel 1972 scriveva a Meiss di avere infine convenuto con lui circa l'attribuzione al senese della tavoletta americana¹⁶³. Nel volume su Cimabue del 1963 Eugenio Battisti annoverò la *Flagellazione* tra le opere dell'artista fiorentino, proclamando di accettare la tesi proposta da Schapiro, benché quest'ultimo avesse però ricondotto la tavola all'ambito ducresco¹⁶⁴. La erronea assegnazione alla fazione 'cimabuista' fu rilevata con un certo disappunto da Meiss e da questi subito comunicata a Panofsky, che a sua volta fece notare la svista allo studioso italiano¹⁶⁵. La *querelle* attributiva aveva ormai forse assunto i caratteri di una «flight of scholarly fancy», come avrebbe commentato alla fine degli anni Settanta John White¹⁶⁶, senza una definitiva soluzione tanto che Davidson nel catalogo della Frick Collection preferiva indicare più genericamente 'Scuola toscana della fine del XIII'¹⁶⁷. James H. Stubblebine, ripercorrendo tutte le vicissitudini del dibattito, introdusse addirittura un terzo maestro: un artista senese di inizio Trecento più anziano ma legato agli stilemi dugenteschi e riconoscibile nel Maestro del San Pietro, autore dell'eponimo altare della Pinacoteca di Siena¹⁶⁸. In quegli anni prese

gna, Aldo Martello, Milano 1961, pp. 5-6, 32.

¹⁶³ ID., *Recuperi e restauri senesi. I - Nella cerchia di Duccio*, in «Bollettino d'Arte», s. V, L, 1-2, 1965, p. 95. AAA, MMP. Lettera di Enzo Carli a Millard Meiss, 10 febbraio 1972: «La scorsa settimana, alla Facoltà di Lettere dell'Università di Siena dove insegno da due anni, ho tenuto una intera lezione sulla *Flagellazione* Frick, da Lei ammirevolmente studiata, e sono venuto alla conclusione che *non* è di Cimabue, ma quasi certamente di Duccio e che Lei ha ragione: "scusi, ma sempre Duccio!"».

¹⁶⁴ E. BATTISTI, *Cimabue*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1963, p. 109.

¹⁶⁵ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 6 febbraio 1964: «The foot note at which we were looking is a typical performance of Battisti, and proves that though he is intelligent he doesn't give a darn for a fact». APEB. Lettera di Erwin Panofsky a Eugenio Battisti, 25 febbraio 1964: «[...] you profess to side with Schapiro even though the latter, in spite of his objections to the views of Professor Meiss, agrees with him in assigning the picture to the School of Siena rather than the circle of Cimabue».

¹⁶⁶ J. WHITE, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, Thames & Hudson, London 1979, p. 157. Cfr. H.W. VAN OS, *Duccio*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 936, 1981, pp. 165-167; A. CONTI, *John White, Duccio, Tuscan Art and the Medieval Workshop*, in «Prospettiva», 23, 1980, pp. 98-101; J. POPE-HENNESSY, *A Misfit Master*, in «New York Review of Books», XXVII, 18, 20 novembre 1980, pp. 45-47.

¹⁶⁷ B.F. DAVIDSON, *The Frick Collection. An Illustrated Catalogue*, 8 voll., The Frick Collection, New York 1968, II, pp. 262-265.

¹⁶⁸ J.H. STUBBLEBINE, *The Frick Flagellation Reconsidered*, in «Gesta», XI, 1972, pp. 3-10; ID., *Duccio di Buoninsegna and His School*, 2 voll., Princeton University Press, Princeton NJ 1979, I, p. 5. Precedentemente aveva pensato a un allievo di Duccio, si veda ID., *Guido da Siena*, Princeton University Press, Princeton NJ 1964, p. 49. L'*Altare di san Pietro*, dopo essere a lungo stato considerato opera di Guido da Siena, è stato attribuito per primo da Luciano Bellosi a Guido di Graziano. Cfr. L. BELLOSI, *Per un*

corpo, dunque, l'ipotesi che si potesse trattare di un autore minore attivo nella bottega cimabuesca con alcune influenze ducchesche, una soluzione capace di soddisfare parte della critica esonerata dal prendere una chiara posizione in merito¹⁶⁹. Viceversa Luciano Bellosi conveniva con Meiss sull'alto livello qualitativo dell'opera, benché la includesse nel catalogo cimabuesco tramite raffronti con il *Crocifisso* di Santa Croce, e in occasione della mostra senese del 2003 dedicata a Duccio ricordò il dibattito attributivo condotto da Meiss e Longhi come

«conferma esemplare della forte affinità tra Cimabue e il giovane Duccio, tanto forte che importanti storici dell'arte come Meiss e Longhi hanno potuto riferirla all'uno e all'altro pittore, quasi che, a un certo punto, la differenza fra i due sfiorasse la sovrapponibilità»¹⁷⁰.

Ormai solo Miklós Boskovits difendeva l'attribuzione di Meiss, respingendo, al contempo, l'ipotesi dell'intervento negli affreschi assisiati, frutto del «vecchio schema mentale che vedeva in Duccio un discepolo e quasi un creato di Cimabue»¹⁷¹. Boskovits, però, negli anni più recenti si convertì alla tesi cimabuista dopo che nel 2000 la National Gallery di Londra aveva acquisito una *Madonna con Bambino* di Cimabue di probabile provenienza pisana, che si scoprì essere parte dello stesso polittico al quale apparteneva la tavoletta d'oltreoceano¹⁷², scoperta che sembra avere posto fine all'annosa e complessa diatriba di cui Meiss fu iniziatore e protagonista, decretando di fatto la vittoria

contesto cimabuesco senese: b) *Rinaldo da Siena e Guido di Graziano*, in «Prospettiva», 62, 1991, pp. 15, 17-22; F. MORI, Scheda n. 12, in BAGNOLI, BARTALINI, BELLOSI, LACLOTTE 2003, pp. 88-91 [con bibliografia precedente].

¹⁶⁹ E. BACCHESCHI, *L'opera completa di Duccio*, Rizzoli, Milano 1972, p. 98; E. SINDONA, *L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Rizzoli, Milano 1975, pp. 118-119; V.I. STOICHIȚĂ, *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna. Studii despre cultura figurativă a secolului al XIII-lea*, Editura Meridiane, București 1976, p. 134; F. DEUCHLER, *Duccio*, Electa, Milano 1984, pp. 19-20 (cfr. G. PREVITALI, *Florens Deuchler, Duccio*, in «Prospettiva», 37, 1984, pp. 72-76); R. GIBBS, ad vocem *Cimabue*, in *The Grove's Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, 34 voll., MacMillan, London 1996, VII, p. 319.

¹⁷⁰ BELLOSI 2003, pp. 119-121.

¹⁷¹ M. BOSKOVITS, ad vocem *Cenni di Pepo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 1979, vol. XXIII, pp. 541-542. Su Boskovits (1935-2011): J. GARDNER, *Miklós Boskovits (1935-2001)*, in «The Burlington Magazine», CLIV, 1039, 2012, p. 272; V. VIGORELLI, *In morte di Miklós Boskovits*, in «Arte Cristiana», C, 868, 2012, p. 77.

¹⁷² M. BOSKOVITS, scheda, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna 2000), a cura di M. Medica, Marsilio, Venezia 2000, n. 81, p. 277; ID., *Da Duccio a Simone Martini*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 20-24 settembre 2005, a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2007, p. 578, nota 7.

del partito cimabuista longhiano¹⁷³.

1.4.3. «*The world clearly wants Giotto to be the author*»: la questione assisiata

Nella diatriba attribuzionistica sulla *Flagellazione Frick* Meiss si era misurato con la ricostruzione del *corpus* giovanile di una grande personalità artistica e con la visione critica generale che divide in quegli anni italiani e anglosassoni. Offner negli anni Venti spingeva i propri studenti ad affilare le proprie armi da conoscitore, come raccontava Meiss, proprio intorno a simili «famous, old, refractory art-historical problems» relativi alle prime prove di artisti rivoluzionari¹⁷⁴. In questo senso, l'intricata questione della paternità degli affreschi nella Basilica Superiore di Assisi, la cui attribuzione a Giotto era stata tramandata dalla letteratura artistica ma era priva di puntelli documentari, rappresentava un caso di studio ottimale per l'esercizio della *connoisseurhip*, che scatenò «intuitivi veggenti», «dotti diagnosti», «grafologi o cercatori di orme o anche criminologi» nel trovare una convincente spiegazione stilistico-formale per mantenere o espungere il ciclo dal catalogo dell'artista¹⁷⁵. L'attribuzione a Giotto delle *Storie di san Francesco* fu messa in discussione per la discontinuità stilistica con gli affreschi dipinti dall'artista a Padova tra il 1303 e il 1305 da un gruppo di storici dell'arte anglosassoni e di area tedesca, i cosiddetti «separatisti», i quali si impegnarono in un'accesa e lunga polemica con scuola italiana di storia dell'arte, un «dialogo tra sordi» che diede origine a due verità e due letterature giottesche parallele¹⁷⁶. Il fronte separatista ebbe origine con Friedrich Rintelen¹⁷⁷, il quale nel 1912 per primo ipotizzò che le *Storie di san Francesco* non fossero ascrivibili a Giotto bensì a un pittore di scuola attivo intorno al 1320-

¹⁷³ D. GORDON, *The Virgin and Child by Cimabue at the National Gallery*, in «Apollo», CLVII, 496, 2003, pp. 32-36. Le due opere furono messe a confronto a New York il 26 gennaio 2000 e presentavano identiche dimensioni e la stessa bordura rossa.

¹⁷⁴ M. MEISS, *Giotto and Assisi*, New York University Press, New York 1960, pp. 1-2.

¹⁷⁵ W. SAUERLÄNDER, *Giotto, Assisi e la crisi dei conoscitori*, in B. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Skira, Milano 2002, p. 7.

¹⁷⁶ L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Einaudi, Torino 1985, p. 41: «Coloro che sono rimasti fedeli all'idea giottesca hanno quasi sempre evitato un confronto sistematico con i separatisti, sicché si sono formati come due circoli chiusi, che hanno dialogato all'interno di se stessi, dando luogo a due letterature parallele su Giotto, a "due verità" giottesche».

¹⁷⁷ Su Rintelen (1881-1926): P. BETTHAUSEN, ad vocem *Rintelen, Friedrich*, in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, a cura di Id., P.H. Feist, C. Fork, Metzler, Stuttgart-Weimar 2007² (1 ed. 1999), pp. 348-349.

1350 fortemente attardato su modelli dugenteschi¹⁷⁸. Il revisionismo tedesco fu portato oltreoceano da Osvald Sirén, che in alcune lezioni tenute a Harvard assegnò il ciclo a collaborazione di più artisti e le scene della *Vita di san Francesco*, in particolare a una personalità artistica di formazione romana¹⁷⁹. Alla *Mostra giottesca* del 1937 il *Crocifisso* di Santa Maria Novella, il quale per raffronti stilistici era in stretta relazione con il ciclo assisiato, e con le *Storie di Isacco* in particolar modo, documentava la fase giovanile di Giotto ed era un punto fermo per i cosiddetti "inclusivisti"¹⁸⁰. Questa fu l'occasione che Richard Offner aspettava per contestare apertamente la tradizionale attribuzione degli affreschi umbri al maestro e lo fece nella relazione al convegno organizzato a Padova da Giuseppe Fiocco nell'ambito delle celebrazioni giottesche, la quale, tuttavia, forse non casualmente, non fu inclusa negli atti pubblicati su «Rivista d'Arte»¹⁸¹. Quindi, due anni dopo diede voce al proprio dissenso nell'acrimonioso articolo *Giotto, Non-Giotto*, il cui titolo fu usato per designare l'intera controversia¹⁸². In esso il conoscitore escludeva dal catalogo dell'artista sia le *Storie*

¹⁷⁸ F. RINTELEN, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, Georg Müller, München - Leipzig 1912. Cfr. G. FIOCCO, *Rintelen (Friedrich): Giotto und die Giotto-Apokryphen*, in «L'Arte», XV, 30, 1912, p. 397. Friedrich von Rumhor aveva pure avanzato dei dubbi sulla presenza di Giotto ad Assisi: C.F. VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, a cura di J. von Schlosser, Frankfurters Verlags Anstalt, Frankfurt am Main 1920 (I ed. Berlin 1827-1831), pp. 269-271. Su Rumohr (1785-1843): C. BATTEZZATI, *Carl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, in «Concorso», 3, 2009, pp. 6-23; E.Y. DILK, *Das "verzweifelte allerhand Talent"*. *Neue Studien zu Carl Friedrich von Rumohr*, Olms, Hildesheim 2010; *Kunst, Küche und Kalkül. Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) und die Entdeckung der Kulturgeschichte*, catalogo della mostra (Lubecca 2010-2011), a cura di A. Bastek, A. von Müller, Imhof, Petersberg 2010.

¹⁷⁹ O. SIRÉN, *Giotto and some of his Followers*, 2 voll., Harvard University Press, Cambridge MA 1917. Su Sirén (1879-1966) si veda: H. HONOUR, *Introduction*, in O. SIRÉN, *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, Dumbarton Oaks, Washington DC 1990, pp. V-IX; J. HARRIS, *In Honour of Osvald Sirén, and Recollections*, in «Apollo», CXXXIV, 354, 1991, pp. 104-107; J. VAKKARI, *Alcuni contemporanei finlandesi di Lionello Venturi: Osvald Sirén, Tancred Borenius, Onni Okkonen*, in «Storia dell'Arte», n.s., 101, 2002, pp. 109-110.

¹⁸⁰ Sulla mostra e il dibattito dell'epoca si rimanda a MONCIATTI 2010.

¹⁸¹ Il numero di «Rivista d'Arte», s. II, XIX, 3-4, 1937 conteneva gli interventi al convegno eccetto quello di Offner: M. Salmi, *Le origini dell'arte di Giotto*; G. Fiocco, *Giotto e Arnolfo*; L. Lochoff, *Gli affreschi dell'antico e nuovo testamento nella basilica superiore di Assisi*; C. Gamba, *Osservazioni sull'arte di Giotto*; P.L. Rambaldi, *Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari*; Id., *Postilla al passo di Riccobaldo*; R. Zanocco, *L'Annunciazione all'Arena di Padova*; Id., *Giotto dipinse anche nel Duomo Vecchio di Padova?*; U. Procacci, *Relazione dei lavori eseguiti agli affreschi di Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce*; F. Rossi, *Relazione dei lavori eseguiti nella cappella giottesca del Palazzo del Podestà*.

¹⁸² R. OFFNER, *Giotto, Non-Giotto I*, in «The Burlington Magazine», LXXIV, 435, 1939, pp. 258-263, 266-269; Id., *Giotto, Non-Giotto II*, in «The Burlington Magazine», LXXV, 438, 1939, pp. 96, 100-103, 106-109, 113, ried. in LADIS 1998, pp. 61-88 [le citazioni si riferiscono a quest'ultima edizione].

di san Francesco che il *Crocifisso* di Santa Maria Novella, attribuzioni figlie di una «misconception of the structure of Florentine evolution» alimentata dal patriottismo, ridimensionando al contempo il portato rivoluzionario della scuola fiorentina¹⁸³. Dopo aver tracciato un profilo dello stile maturo di Giotto all'Arena passò all'analisi degli affreschi di Assisi, ma le profonde diversità di concezione spazio-volumetrica e compositiva insieme ai raffronti di tipo morelliano tra le figure lo portarono a concludere che i due cicli non potessero essere stati dipinti della stessa mano, in quanto il divario stilistico era tale da non poter essere giustificato dall'evoluzione dell'artista¹⁸⁴. Offner si limitò ad allontanare il nome di Giotto dalla *Leggenda* senza imbarcarsi in una «definite suggestion of the authorship of the Assisi cycle»¹⁸⁵, tuttavia questo articolo risvegliò quei «dubbi mai sopiti» di una certa corrente¹⁸⁶, come dimostrato dall'entusiasmo con cui Mason Perkins in una lettera al «Burlington Magazine» sposava la linea Rintelen-Offner, lamentando peraltro la mancanza di una traduzione inglese dei *Giotto-Apokrphen*¹⁸⁷. Era pur vero che anche all'interno della critica anglosassone vi erano voci fuori dal coro anti-giottesco, come quella dello storico dell'arte Frank H.J. Mather Jr., il quale sosteneva che il ciclo fosse il primo lavoro indipendente completato da Giotto nel 1296-1297, prima di partire per Roma e lasciarlo al Maestro di Santa Cecilia¹⁸⁸. Si può ancora citare Alfred Nicholson, il quale giustificava le divergenze stilistiche tra Padova e Assisi con problemi specifici di committenza che l'autore dei cicli era riuscita a temperare¹⁸⁹.

Ancora prima del *Giotto Non-Giotto* di Offner, Meiss si pronunciò quasi incidentalmente sul revisionismo attributivo di Assisi in una conferenza sulla pittura murale del '32, facendo riferimento a «the

¹⁸³ OFFNER 1939 [1998], p. 61.

¹⁸⁴ Ivi, p. 87, nota 4: «Indeed the tendency in the development of the artist, whatever his capacities, is towards expansion of relaxation of plan, of form and of a physical type already present in his first maturity. [...] Whatever his native powers, his growth and deterioration can neither be so rapid nor so capricious as to render his production at any stage more diverse from the body of his known works than from that of another master».

¹⁸⁵ Ivi, p. 88, nota 10.

¹⁸⁶ MONCIATTI 2010, p. 140.

¹⁸⁷ F.M. PERKINS, *Letter. Giotto and Assisi*, in «The Burlington Magazine», LXXV, 437, 1939, p. 85. Mason Perkins aveva nel 1902 scritto una celebre monografia su Giotto e le sue posizioni sul ciclo assisiense avrebbero dovuto essere incluse in un'edizione di Vasari che non portò mai a termine, si veda E. HUTTON, *Assisi and Umbria Revisited*, Hollis and Carter, London 1953, pp. 236-237. Su Mason Perkins (1874-1955) si rimanda a Id., *F. Mason Perkins*, in «The Burlington Magazine», XCVII, 633, 1955, pp. 391-392; F. ZERI, *La collezione Federico Mason Perkins*, Allemandi, Torino 1988.

¹⁸⁸ F.J. MATHER JR., *Giotto's St. Francis Series at Assisi Historically Considered*, in «The Art Bulletin», XXV, 2, 1943, pp. 97-111.

¹⁸⁹ A. NICHOLSON, *Again the St. Francis Series*, in «The Art Bulletin», XXVI, 3, 1944, pp. 193-196.

famous series of the Life of St. Francis usually, but erroneously, said to have been painted by Giotto»¹⁹⁰. Quando tornò sulla questione quasi una trentina di anni dopo, però, lo storico dell'arte americano era diventato un «separatista non del tutto convinto» e la tesi più conciliante da lui proposta in qualche modo mise in comunicazione i due «due circoli chiusi» di giottisti e anti-giottisti¹⁹¹. Negli anni Cinquanta, peraltro, le schiere dei separatisti più rigorosi si stavano assottigliando allorché alcuni storici dell'arte tedeschi quali Robert Oertel¹⁹², Kurt Bauch¹⁹³ e Wolfgang Schöne¹⁹⁴ iniziarono ad avanzare l'ipotesi che Giotto avesse quantomeno fornito i cartoni alla bottega che completò il ciclo¹⁹⁵. Meiss si occupò nuovamente dei discussi affreschi assisiati in una conferenza tenuta all'Institute of Fine Arts di New York il 9 febbraio 1959, per poi trattare il problema in maniera più approfondita nella monografia *Giotto and Assisi* pubblicata l'anno seguente¹⁹⁶. Lo studioso, ovviamente, partiva dal lavoro negazionista del proprio maestro, ritenuto «the most penetrating recent accounts of the stylistic difficulties created by such an attribution», che andava a toccare la definizione del *corpus* di diversi primitivi italiani¹⁹⁷. Tuttavia, come si evince dai brevi cenni nella corrispondenza con Offner a ridosso dell'uscita del libro, Meiss non era completamente d'accordo sui raffronti con le opere fiorentine, tanto da chiedere ulteriori precisazioni sulla produzione giovanile dell'artista¹⁹⁸. Meiss riteneva lo stile delle scene della *Leggenda* datate al 1307-1308 troppo

¹⁹⁰ AAA, MMP. Dattiloscritto della conferenza *Italian Mural Painting*, 1932.

¹⁹¹ L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Einaudi, Torino 1985, pp. 41-43.

¹⁹² Per un profilo di Oertel (1907-1981) si rimanda a C.A. ISERMEYER, *Robert Oertel, 1907-1981*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLV, 4, 1982, pp. 437-440; K. ISELT, *Robert Oertel (1907-1981) - Kustos der Gemäldegalerie Dresden 1939-1946*, in «Dresdener Kunstblätter», LVI, 1, 2012, pp. 45-54.

¹⁹³ Su Kurt Bauch (1897-1975): W. SAUERLÄNDER, *Kurt Bauch*, in «Kunstchronik», XX-VIII, 1975, pp. 375-379; H. WIEDEGAND PETZET, *Kurt Bauch*, in «Weltkunst», XLV, 1975, p. 440; M. PAPENBROCK, *Kurt Bauch in Freiburg 1933-1945*, in «Kunst und Politik», V, 2003, pp. 195-215.

¹⁹⁴ Su Wolfgang Schöne (1910-1989): C. TUMPEL, *In memoriam Wolfgang Schöne. Predigt zu seiner Beerdigung, Timmerdorfer Strand am 28. August 1989*, in «Idea», IX, 1990, pp. 7-12.

¹⁹⁵ R. OERTEL, *Wende der Giotto-Forschung*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XI, 1-2, 1943-1944, pp. 1-27; ID., *Early Italian Painting to 1400*, Thames & Hudson, London 1968 (trad. ingl. ID., *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1953), pp. 64-82. K. BAUCH, *Die geschichtliche Bedeutung von Giottos Frühstil*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VII, 1, 1953, pp. 43-64. W. SCHÖNE, *Studien zur Oberkirche von Assisi*, in *Festschrift Kurt Bauch. Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. November 1957*, a cura di B. Hackelsberger, G. Himmelheber, M. Meier, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1957, pp. 50-116.

¹⁹⁶ M. MEISS, *Giotto and Assisi*, New York University Press, New York 1960.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 1-2. Meiss contestava parimenti la tendenza espansionistica della critica italiana usando una terminologia tutta berensoniana, cfr. BERENSON 1948, p. 305.

¹⁹⁸ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Richard Offner, 4 agosto 1959.

distante dalla maniera del Giotto patavino, per intensità emotiva dei personaggi e ritmo compositivo, allineandosi alla visione separatista. Tuttavia, riconosceva nella *Lamentazione* e nelle *Storie di Isacco* (eseguite nel 1304-1306) un superiore livello qualitativo e distinse una componente romanizzante formulata sulla base di prototipi antichi che conduceva direttamente a Pietro Cavallini, aderendo così a quel «pancavallinismo» della critica separatista, unitamente a sollecitazioni da Cimabue e dalla scultura gotica francese¹⁹⁹. Identificando il Maestro di Isacco con Giotto per raffronti stilistici pressoché morelliani, Meiss ammetteva così la presenza del pittore ad Assisi, sebbene questa tesi non rispondesse a tutte le obiezioni mosse dalla sfida attributiva²⁰⁰. Concludendo che «if the Isaac Master is not Giotto, then he and not Giotto is the founder of modern painting»²⁰¹, Meiss sviluppava un'ipotesi avanzata da Henry Thode nel 1885²⁰² e giungeva a un compromesso che in qualche modo avrebbe sopito «i suoi rimorsi di coscienza di separatista»²⁰³. Il già citato Mather

¹⁹⁹ BELLOSI 1985, p. 138: «[...] equivoco storiografico del mito di Cavallini, su cui si poggiava, più o meno implicitamente, la tesi separatista ai tempi dell'articolo dell'Offner, quando quel mito era al suo culmine». Bellosi sottolineò altrove come la centralità critica data a Cavallini in quel momento comportasse il ridimensionamento del ruolo di Giotto, si veda Id., *La rappresentazione dello spazio*, in *Storia dell'arte italiana* cit., vol. IV (1983), pp. 9-13. Cfr. F. HERMANIN, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, in «Le Gallerie Nazionali Italiane», V, 1902, pp. 61-115; Id., *Il maestro romano di Giotto*, in «Almanacco di Roma», 1924, pp. 148-161; R. VAN MARLE, *La scuola del Cavallini a Rimini*, in «Bollettino d'Arte», I, 1, 1921, pp. 248-261; A. BUSUIOCEANU, *Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del Trecento*, in «Ephemeris Dacoromana», III, 1925, pp. 259-406. Su Hermanin e il problema Cavallini si rimanda a S. ROELF, *Appunti dall'archivio di un funzionario delle Belle Arti: Federico Hermanin da Cavallini a Caravaggio*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXXXV, 114, 2000, pp. 1-28.

²⁰⁰ MEISS 1960a, pp. 24-25: «Confirmation of our reconstruction by Morellian method may be unobtainable, but who would deny that the larger aspects of design and content, when identified and defined precisely, are less telling, especially when the authorship of a great new art is at stake?».

²⁰¹ Ivi, p. 25.

²⁰² H. THODE, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Donzelli, Roma 1993 (ed. or. Id., *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Grote, Berlin 1885), pp. 209-210. Si veda anche P. SCARPELLINI, *Henry Thode, Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, in «Commentari d'Arte», I, 1, 1995, pp. 69-72. Su Thode (1857-1920) si rimanda a: A. M. SZYLIN, *Henry Thode (1857-1920). Leben und Werk*, Lang, Frankfurt am Main 1993; S. URBINI, *Henry Thode fra storia, arte e romanzo: l'anello dei Frangipane*, in *Storia per parole e per immagini*, a cura di U. Rozzo, M. Gabriele, Forum, Udine 2006, pp. 319-346; M. PASSINI, *Arte italiana e arte tedesca nell'opera di Henry Thode*, in *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmissions*, Atti del convegno, Cortona 16-18 maggio 2007, a cura di S. Frommel, A. Brucculeri, Campisano, Roma 2013, pp. 273-283; S. URBINI, *Somnii explanation. Novelle sull'arte italiana di Henry Thode*, Viella, Roma 2014.

²⁰³ BELLOSI 1985, pp. 66-67.

nel 1932 aveva pubblicato una monografia dedicata al Maestro di Isacco riprendendo l'identificazione con Gaddo Gaddi (di cui Giotto sarebbe stato assistente) indicata da Cavalcaselle²⁰⁴. Pochi anni dopo al convegno giottesco Mario Salmi analizzò il Maestro di Isacco ritenendo che questi non si potesse identificare con Giotto per la diversa cultura figurativa di chiara derivazione romana²⁰⁵. Robert Oertel, al contrario, propose di identificare i due maestri, vedendo nelle *Storie di Isacco* un passaggio chiave nell'evoluzione stilistica in continuità con quanto Giotto avrebbe poi realizzato a Padova²⁰⁶.

La prima reazione al saggio di Meiss fu quella dello storico inglese separatista Alastair Smart, il quale lo accolse come uno dei più importanti studi sulla questione proprio per l'identificazione Giotto-Maestro di Isacco²⁰⁷. Il più estremo dei «due “padri” della formulazione nuovissima»²⁰⁸, Smart aveva assimilato le posizioni antigiotte frequentando le lezioni di Howard M. Davis alla Columbia University nel 1954-1955 e aveva continuato le sue ricerche grazie a una *fellowship* a Princeton nel 1966-1967 voluta da Meiss²⁰⁹. Il risultato fu uno studio pubblicato nel 1971, in cui Smart assegnò la *Leggenda* al lavoro congiunto del Maestro di Santa Cecilia, del Maestro delle Esequie e del Maestro di San Francesco, mentre, nonostante la comune matrice cavallinesca, non riteneva che dietro al Maestro di Isacco ci potesse essere la mano del giovane Giotto²¹⁰. Il Maestro di Isacco fu anche al centro della recensione di M. Roy Fisher, il quale lodò il lavoro

²⁰⁴ F.J. MATHER JR., *The Isaac Master. A Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi*, Princeton University Press, Princeton NJ 1932, p. 1: «If Giotto was, broadly speaking, the master of the St. Francis series, then the great painter who did the Deception of Isaac, the Pietà, and designed the Four Latin Fathers, was Giotto's exemplar and presumably his actual teacher».

²⁰⁵ M. SALMI, *Le origini dell'arte di Giotto*, in «Rivista d'Arte», XIX, 1937, pp. 193-220. Salvini si mostrò in accordo con Salmi nel restringere l'attività di Giotto rispetto alle *Storie di Isacco*, si veda R. SALVINI, *Tutta la pittura di Giotto*, Rizzoli, Milano 1952, pp. 24-25.

²⁰⁶ OERTEL 1943-1944, pp. 19 e ss.

²⁰⁷ A. SMART, *Giotto and Assisi*, in «The Burlington Magazine», CII, 693, 1960, pp. 240-241; Id., *The St. Cecilia Master and his School at Assisi I-II*, in «The Burlington Magazine», CII, 690, 1960, pp. 404-413; 691, 1960, pp. 430-439.

²⁰⁸ D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Edizioni di Comunità, Milano 1963, p. 102.

²⁰⁹ A. SMART, *The Assisi Problem and the Art of Giotto. A Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi*, Clarendon Press, Oxford 1971, p. IX: «It is again to Professor Meiss that I owe an invitation to spend two semesters at the Institute for Advanced Study at Princeton, where I was able both to pursue my study of the Assisi problem in an atmosphere of idyllic quietude and also to profit from Professor Meiss's unequalled knowledge of this period of Italian art and from the many insights that he was so generously willing to share». Su Smart (1922-1992) si rimanda a D. ROBINSON, *Alastair Smart (1922-1992)*, in «The Burlington Magazine», CXXXV, 1084, 1993, p. 486.

²¹⁰ SMART 1971, p. 38.

di Meiss meritevole di essere riuscito a studiare l'iconografia e lo stile in rapporto all'efficacia comunicativa delle scene senza cadere nell'erudizione²¹¹. Ulrich Weisstein, invece, obiettò che l'assegnazione a Giotto delle *Storie di Isacco* non fosse di per sé sufficiente a mettere in discussione l'esecuzione della *Leggenda*, giacché Meiss, colpevole di una «evolutionary fallacy», aveva considerato lo stile di un artista come un progressivo miglioramento tecnico-stilistico, dal quale ogni regresso doveva essere immediatamente escluso²¹². Giovanni Previtali, a questo proposito, invece, osservò, nella sua recensione su «Paragone», che l'identificazione di Giotto con il Maestro di Isacco era un primo passo verso il riavvicinamento dello storico dell'arte americano alla linea italiana filo-giottesca²¹³. Ancora, John White, nel ripercorrere lo stato dell'arte della questione, nel 1966 datò le *Storie di san Francesco* agli anni Novanta e le assegnò a un maestro diverso da Giotto, né tantomeno quest'ultimo coincideva con il Maestro di Isacco²¹⁴. George T. Noszlopy recensì la riedizione del saggio di Meiss del '67 apprezzandone l'esercizio di pura *connoisseurship* giocato sull'«internal visual evidence» e trovando convincente la tesi Maestro di Isacco-Giotto, poiché aveva il vantaggio di non negare la presenza del pittore ad Assisi e di fornire una spiegazione alle differenze con il ciclo padovano²¹⁵. Nello stesso 1967 Meiss fu invitato a intervenire al congresso giottesco per il settimo centenario della nascita, che si svolse tra Assisi, Padova e Firenze, su invito del presidente Mario Salmi e del comitato scientifico composto da Sergio Bettini, Cesare Brandi, Cesare Gnudi, Roberto Longhi, Bruno Molajoli, Rodolfo Pallucchini, Ugo Procacci, Roberto Salvini e Giorgio Vigni²¹⁶. Oltre a Gnudi,

²¹¹ M.R. FISHER, *Millard Meiss, Giotto and Assisi*, in «Renaissance News», XIV, 4, 1961, pp. 252-254. Lo stesso Fisher era qualche anno prima intervenuto sull'argomento in un articolo su «The Art Bulletin», già preannunciando le posizioni di Meiss, con riferimento a un seminario tenuto dallo studioso americano sull'argomento a Harvard - dove entrambi insegnavano: ID., *Assisi, Padua, and the Boy in the Tree*, in «The Art Bulletin», XXXVIII, 1, 1956, p. 47, nota 13: «In his book, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* [...] where he discusses the *Stigmatization of St. Francis*, Mr. Meiss carefully refrains from mentioning Giotto's name in connection with the Assisi frescoes. [...] More recently, in a seminar at Harvard University, 1954-1955, Mr. Meiss stated his doubt of the traditional attribution».

²¹² U. WEISSTEIN, *Millard Meiss, Giotto and Assisi*, in «Art Journal», XX, 3, 1961, pp. 184, 186: 186.

²¹³ G. PREVITALI, «*Giotto and Assisi*», di Millard Meiss, in «Paragone», n.s., XIII, 147, 1962, pp. 63-64: «Sempre meno comprensibile diviene quindi a questo punto la reticenza del Meiss ad accettare la paternità giottesca per le Storie di San Francesco, sia pure limitata alla sola ideazione (ma certo l'intervento del maestro andò più oltre)».

²¹⁴ J. WHITE, *Art and Architecture in Italy: 1250 to 1400*, Penguin, Harmondsworth 1966, p. 232.

²¹⁵ G.T. NOSZLOPY, *Millard Meiss, Giotto and Assisi*, in «Art Journal», XXVIII, 1, 1968, pp. 120, 122; M. MEISS, *Giotto and Assisi*, The Norton Library, New York 1967.

²¹⁶ *Giotto e il suo tempo*, Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del

Procacci e Salvini, tra le altre conoscenze meissiane che parteciparono vi erano Alaistar Smart, Alessandro Parronchi, Giuseppe Marchini e Howard M. Davis, segnalato da Meiss medesimo²¹⁷. A quest'ultimo fu chiesto di presiedere una sessione e il proprio intervento fu dedicato all'allievo giottesco Alesso di Andrea, evitando però di toccare il problema attributivo assiate, forse poiché ospite in territorio inclusivista²¹⁸. Colui che invece nei decenni successivi portò avanti la causa separatista fu l'allievo Hayden B.J. Maginnis, il quale allineò le sue posizioni a quelle del maestro, come aveva fatto anche nella *querelle* trainesca²¹⁹. Inizialmente si limitò a un'analisi tecnica degli affreschi dopo il restauro della Basilica inferiore dell'Istituto Centrale del Restauro del 1974²²⁰, mentre negli anni Maginnis continuò a negare l'attribuzione giottesca e, sulla base della forte componente stilistica romanizzante su cui avevano insistito i conoscitori americani, concluse che ciclo fosse opera di un cantiere di artisti provenienti proprio dall'Urbe²²¹.

In una nota Pietro Toesca nel 1959 analizzò le *Storie di san Francesco* dal punto di vista tecnico-conservativo per provare l'autografia giottesca, osservando la presenza di finiture a secco molto simili a quelle riscontrate nella cappella Scrovegni²²². In quello stesso anno Meiss si trovava in Italia a seguire i cantieri di restauro ad Assisi, Padova e Firenze in compagnia del restauratore Leonetto Tintori e del soprintendente fiorentino Ugo Procacci per verificare *de visu* le proprie ipotesi attributive²²³. L'americano si recò anche a esaminare

VII centenario della nascita di Giotto, Assisi - Padova - Firenze 24 settembre - 1 ottobre 1967, a cura di M. Salmi, De Luca, Roma 1971. Cfr. BOSKOVITS 1971b, pp. 34-56.

²¹⁷ G. MARCHINI, *Il giottesco Giovanni di Bonino*, A. SMART, «Quasi tutta la parte di sotto» del Ghiberti e le attribuzioni del Vasari a Giotto degli affreschi d'Assisi, A. PARRONCHI, *Una Crocifissione ducessa*, U. PROCACCI, *Bonaccorso di Cino e gli affreschi della chiesa del Tau a Pistoia* e H.M. DAVIS, *Gravity in the Paintings of Giotto*, in SALMI 1971, pp. 67-77, 79-91, 311-318, 349-359, 367-382.

²¹⁸ M. MEISS, *Alesso di Andrea*, in *ivi*, pp. 401-418.

²¹⁹ Cfr. MEISS 1983.

²²⁰ H.B.J. MAGINNIS, *Assisi Revisited: Notes on Recent Observations*, in «The Burlington Magazine», CXVII, 869, 1975, pp. 511-517.

²²¹ *Id.*, *Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation*, Pennsylvania University Press, University Park PA 1997, pp. 79-102; *Id.*, *In Search of an Artist*, in *The Cambridge Companion to Giotto*, a cura di A. Derbes, M. Sandona, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 10-31.

²²² P. TOESCA, *Una postilla alla "Vita di San Francesco" nella chiesa superiore di Assisi*, in *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, a cura di P.A. Underwood, Phaidon, London 1959, pp. 21-25.

²²³ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 14 maggio 1959: «I was able, not only to examine the Isaac scenes at very close range but even to touch Jacob's fake hair. By determining partly by touch and partly by sight, the joints between the patches of intonaco, we were able, after all these years of discussion, to prove absolutely that the first fresco in the cycle of St. Francis (by the St. Cecilia

insieme a Tintori il ciclo padovano, temendo, come scriveva a Panofsky, di dover rivedere le proprie posizioni, ma il confronto ravvicinato confermò le ipotesi di Meiss, tanto da far esitare persino Procacci sulla paternità giottesca della *Leggenda*. Cionondimeno, continuava l'americano, il mondo oramai voleva che Giotto fosse l'autore e ci sarebbero voluti un centinaio di anni perché un'ipotesi contraria potesse essere riconosciuta²²⁴. Da questa esperienza nacque un volume scritto in collaborazione con Tintori sulla tecnica del ciclo, tracciando lo schema della divisione in giornate ai fini di giungere a una datazione più precisa e sottolineando il diverso uso di prassi pittoriche a suffragio del partito separatista²²⁵. Quando Meiss teneva Panofsky aggiornato sui sopralluoghi nei cantieri giotteschi questi commentava con una certa ironia che si rallegrava per il nuovo tipo di *connoisseurship* fatta di «attributions by touch as well as attributions by intuition»²²⁶. La questione giottesca non era sicuramente un tema nelle corde del professore tedesco, il quale fece un rapido cenno in *Renaissance and Renascences* alle scene del Maestro di Isacco spostate a Giotto giovane²²⁷ e in una lettera a Meiss si limitò a congratularsi per il testo scritto con Tintori, senza addentrarsi in problemi attributivi, certamente un pane per denti offneriani²²⁸.

Meiss con l'attribuzione a Giotto delle *Storie di Isacco* aveva adottato, come si è visto, una via conciliatoria rispetto ai separatisti più convinti, tuttavia si dovette comunque scontrare con una lunga tradizione critica italiana che considerava la *Leggenda* della stessa mano²²⁹. Il periodo in cui Meiss pubblicò il proprio saggio

Master) was painted after the second (the gift of the cloak) and thus the whole chronology of the cycle is established».

²²⁴ *Ibidem*: «I was, of course, scared to look at the "verdammt originalen", having turned over to the press my little book and quite naturally loathe to rewrite it. [...] Even Procacci, who on this question thinks with his heart, came close to abandoning his belief that Giotto painted the Francis Legend».

²²⁵ L. TINTORI, M. MEISS, *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi with Notes on the Arena Chapel*, New York University Press, New York 1962. Sul testo si rimanda anche al Cap. 4.

²²⁶ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 20 maggio 1959.

²²⁷ E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano 1971 (ed. or. ID., *Renaissance and Renascences in Western Art*, Almqvist & Wiksell/Gebers Förlag AB, Stockholm 1960), p. 161.

²²⁸ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 11 aprile 1960: «[It] is a little masterpiece not only as far as content is concerned (*ça va sans dire*) but also with respect to appearance. So it did appear as scheduled, which is a source of satisfaction to all of us even though it interferes with your original plan for a lecture at the Warburg Institute. Once more: lots of thanks and congratulations!».

²²⁹ Cfr. B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Clarendon Press, Oxford 1932, p. 233; SALMI 1937; E. CECCHI, *Giotto*, Hoepli, Milano 1937; *Pittura italiana del Duecento e Trecento*, catalogo della mostra (Firenze 1937), a cura di G. Sinibaldi, G. Brunetti, Sansoni, Firenze

coincise con un risveglio degli studi in questa direzione, appena due anni prima, infatti, nel volume su Giotto, Cesare Gnudi cercava di dimostrare con «certezza» l'intervento assisiato²³⁰. Un anno dopo lo studioso, sollecitato dall'articolo in cui Peter Murray aveva analizzato le fonti letterarie a sostegno dell'attribuzione a Giotto²³¹, dimostrò tramite un esame filologico l'autenticità del passo di Riccobaldo Ferrarese, fugando i dubbi di interpolazione e datazione sollevati dai separatisti²³². Nel convegno del '67 Gnudi ricapitolò il dibattito critico intorno a quello che, a suo giudizio, era il più grande problema dell'arte europea²³³; nella prova assisiata di Giotto, infatti, lo studioso vedeva i riflessi stilistici della civiltà artistica oltralpina, riletta attraverso la lezione gotica di Arnolfo, un'espressione quindi di un linguaggio *in fieri*, che non poteva avere una perfetta linearità nel percorso creativo dell'artista. Il ciclo era, secondo Gnudi, frutto della collaborazione di più artisti supervisionati da Giotto, il quale aveva fornito i disegni preparatori ed era intervenuto direttamente in poche parti, come le *Storie di Isacco*, ritenute però partecipate della stessa cultura artistica della *Leggenda*²³⁴. Lo stesso anno in cui *Giotto and Assisi* era

1943, p. 301; M. SALMI, *Le origini dell'arte di Giotto*, in «Rivista d'Arte», s. II, IX, 3-4, pp. 193-220; L. LOCHOFF, *Gli affreschi dell'antico e del nuovo testamento nella basilica superiore di Assisi*, in *ivi*, pp. 240-270; C. BRANDI, *Giotto*, in «Le Arti», I, 1, 1938, pp. 5-21; 2, 1939, pp. 116-131; L. COLETTI, *Gli affreschi della Basilica di Assisi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1949, pp. 41-56; P. TOESCA, *Giotto*, UTET, Torino 1941, pp. 58-66; *Id.*, *Gioventù di Giotto*, in «Civiltà», III, 8, 1942, pp. 29-50; *Id.*, *Il Trecento*, UTET, Torino 1951, pp. 446-470; LONGHI 1948; SALVINI 1952, pp. 24-34. Vi era infatti la sola eccezione di Carlo Carrà che assegnò la Leggenda al Maestro di Santa Cecilia: C. CARRÀ, *Giotto*, Casa Editrice d'Arte Valori Plastici, Roma 1924, pp. 73-74; CECCHI 1937.

²³⁰ C. GNUDI, *Giotto*, Aldo Martello, Milano 1958. Cfr. J. GARDNER, D. MAHON, *Cesare Gnudi*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 938, 1981, p. 304: «This remains in many ways the most persuasive and temperate statement of the 'inclusive' school of opinion, which would see the fresco cycle of the Legend of Saint Francis in the Upper Church at Assisi as the foundation of the early career of Giotto». Gnudi inviò a Meiss copia della monografia, si veda APCG. Lettera di Millard Meiss a Cesare Gnudi, 29 febbraio 1960: «I thank you warmly for the gift of your splendid Giotto, which, as you know, I admire greatly».

²³¹ P. MURRAY, *Notes on some early Giotto sources*, in «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 1-2, 1953, pp. 58-80. Murray, a fronte di un dibattito condotto principalmente sul terreno stilistico, riesaminò le fonti letterarie citate a suffragio dell'attribuzione del ciclo di Assisi per concludere che la loro testimonianza fosse troppo circostanziata per non essere presa in considerazione.

²³² C. GNUDI, *Il passo di Riccobaldo Ferrarese relativo a Giotto e il problema della sua autenticità*, in UNDERWOOD 1959, pp. 26-30.

²³³ *Id.*, *Sugli inizi di Giotto e i suoi rapporti con il mondo gotico*, in SALMI 1971, pp. 3-23, ried. in *Id.*, *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Einaudi, Torino 1982, pp. 55-76. Cfr. AAA, MMP. Lettera di Cesare Gnudi a Millard Meiss, 23 agosto 1971.

²³⁴ GNUDI 1971 [1982], p. 76: «Ciò che ci sembra indubbio [...] è che sia le *Storie di Cristo* e di *Giuseppe* nella prima campata, sia le *Storie di Isacco* sia quelle di *san Francesco* sono tutte ormai entro il clima di questa nuova civiltà, tutte entro questa nuova

in stampa, uscì una monografia di carattere divulgativo curata da un'altra conoscenza meissiana, Eugenio Battisti, in cui le *Storie di san Francesco* erano assegnate a Giotto, mentre il Maestro di Isacco sarebbe stato un pittore romano, forse lo stesso Cavallini. Inoltre, anticipando la successiva pubblicazione di Meiss e Tintori, Battisti ribadì la presenza di Giotto in tutte le fasi di stesura degli affreschi anche nelle parti affidate alla bottega²³⁵. Ancora nel 1960 Margherita Gabrielli, seguendo un approccio diverso rispetto ai conoscitori, spiegò le incongruenze stilistiche delle *Storie francescane* alla luce dei dissensi che animavano l'Ordine in quel momento storico. I mutamenti stilistici e iconografici sarebbero stati motivati dalla volontà degli Spirituali di eliminare i riferimenti giotteschi alla *Leggenda maggiore* di Bonaventura, un compito portato a termine da Puccio Capanna con adeguamenti realizzati a tempera, i quali avevano fatto vacillare la paternità giottesca²³⁶. Nel 1962 Roberto Salvini ripubblicò la propria monografia in cui menzionò l'«intelligente, benché assai discutibile» saggio di Meiss, ma nelle lettere tra i due studiosi questo argomento non venne mai toccato, forse per evitare motivi di disaccordo²³⁷. Non casualmente, nella *laudatio* del 1968 di Salvini per il conferimento della laurea *ad honorem* allo storico dell'arte americano *Giotto and Assisi* fu unicamente nominato per l'«originalità di metodo» senza aggiungere ulteriori commenti²³⁸. L'allievo di Salvini, Decio Gioseffi ricucì invece lo scarto stilistico Assisi-Padova sul quale i separatisti insistevano, riportando l'attenzione sulla maturità stilistica del momento riminese di Giotto, mentre la produzione fiorentina avrebbe avvicinato il presunto Maestro di Isacco all'autore *Leggenda della chiesa umbra*²³⁹.

Prendendo posizione in tali *quaestiones disputatae* Meiss entrò direttamente in contatto con «le pattuglie longhiane», come Gnudi

visione della realtà, tutte espresse in questo nuovo linguaggio pittorico che improvvisamente ha rivelato nella forma tutto il significato di una profonda rivoluzione spirituale: quella che da Giotto prende il nome e che a noi si manifesta per la prima volta con chiarezza qui sulle mura della chiesa superiore di Assisi».

²³⁵ E. BATTISTI, *Giotto*, Skira, Genève 1960, pp. 59-65.

²³⁶ M. GABRIELLI, *Giotto e l'origine del realismo*, Bardi, Roma 1960.

²³⁷ R. SALVINI, *Tutta la pittura di Giotto*, Rizzoli, Milano 1962², pp. 47-48. Il volume stampato nel gennaio di quell'anno non poteva tenere conto del volume *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi* di Meiss e Tintori che uscì nello stesso 1962.

²³⁸ AAA, MMP. Discorso dattiloscritto pronunciato da Roberto Salvini in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* a Millard Meiss dall'Università di Firenze il 16 maggio 1968.

²³⁹ D. GIOSEFFI, *Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova: il soggiorno riminese e la componente ravennate*, in «Arte Veneta», XV, 1961, pp. 11-24: 11: «Si tratta in verità di dare corpo a un'ombra (il periodo riminese) e di riempire *ragionevolmente* il più inquietante vuoto dell'itinerario giottesco» [corsivi nel testo]. GIOSEFFI 1963, pp. 104-109.

ricordava al collega americano negli anni Settanta, 'sgominando', soprattutto con il lavoro di ricostruzione della scuola pisana legata a Traini, la colonia artistica bolognese sostenuta da Longhi²⁴⁰. Nonostante la differenza di opinioni sulle *Storie di san Francesco*, il conoscitore italiano riconobbe a Meiss il merito dell'identificazione Maestro di Isacco-Giotto, come ribadì anche nella corrispondenza privata²⁴¹. Ferdinando Bologna, il quale già aveva sposato le tesi del proprio maestro sul rapporto Duccio-Cimabue, anche in questo caso si allineò alle sue posizioni, al punto di ridiscutere anche il rapporto stilistico tra Giotto e Cavallini, giocato tutto a favore del primo²⁴². «Paragone» diede spazio ai saggi giotteschi di Meiss con le recensioni di Giovanni Previtali, il quale a sua volta si occupò del problema in un'agile pubblicazione divulgativa sul ciclo di Assisi ritenendolo il risultato di una collaborazione della bottega sotto la supervisione del maestro toscano²⁴³. Previtali superò il concetto «romantico di personalità o di autografia» soprattutto nel successivo *Giotto e la sua bottega*, in cui le differenze Assisi-Padova si spiegavano con il fatto che l'artista toscano avesse progressivamente 'educato' il proprio pubblico a una rivoluzione artistica portata a compimento nella committenza padana. Guardando alla storia sociale antiana, Previtali aggiungeva che l'affermato Giotto degli Scrovegni apparteneva ormai alla sfera borghese, un'elevazione sociale che avrebbe corrisposto a una riconversione classicista²⁴⁴. L'identificazione di Giotto giovane con il Maestro di Isacco rendeva la posizione di Meiss «singolarmente mediatrice», secondo Carlo Volpe, e facilitò il dialogo con il fronte inclusivista italiano²⁴⁵. Per altri versi, invece, vi fu un *côté* che respinse tale tesi, a partire dagli studi di Angiola Maria Romanini²⁴⁶, la quale

²⁴⁰ AAA, MMP. Lettera di Cesare Gnudi a Millard Meiss, 23 agosto 1971: «Questi pisani stanno contrattaccando e sgominando (guidati dal Meiss) i poveri bolognesi, ormai a rimorchio».

²⁴¹ AAA, MMP. Lettera di Roberto Longhi a Millard Meiss, 15 maggio 1963. Cfr. anche R. LONGHI, *Un dossale a St. Jean-Cap-Ferrat*, in «Paragone», XII, 141, 1961, pp. 18-19.

²⁴² F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Editori Riuniti, Roma 1962, pp. 136-138.

²⁴³ G. PREVITALI, *Gli affreschi di Giotto ad Assisi*, Fabbri - Skira, Milano 1965, pp. 2-3.

²⁴⁴ Id., *Giotto e la sua bottega*, Fabbri Editori, Milano 1967; M. GOSEBRUCH, *Giovanni Previtali*, Giotto e la sua bottega, in «Kunstchronik», XX, 9, 1969, p. 262. Cfr. BELLOSI 1985, p. 43. Quando Meiss ricevette copia del volume di Previtali commentò: «I see we have many common interests and I shall find the study of the book a very engrossing experience» (AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Giovanni Previtali, 24 settembre 1968).

²⁴⁵ C. VOLPE, *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»*, in *Storia dell'arte italiana* cit., vol. V (1983), p. 234. Boskovits aveva espresso una simile opinione: M. BOSKOVITS, *Nuovi studi su Giotto e Assisi*, in «Paragone», XXII, 261, 1971, pp. 40-41.

²⁴⁶ Su Romanini (1926-2002): G.M. PILO, *Angiola Maria Romanini*, in «Arte Documento», 16, 2002, pp. 257-258; A.M. D'ACHILLE, *Angiola Maria Romanini e Arnolfo di Cambio*, in «Arte Medievale», n.s., II, 2, 2003, pp. 87-100; A.C. QUINTAVALLE, *Per Angiola*

preferì lasciare l'enigma Maestro di Isacco insoluto, alludendo solo a una vicinanza ad Arnolfo di Cambio²⁴⁷. *La pecora di Giotto* di Luciano Bellosi, infine, costrinse la critica a «dismantle and then rebuild the complex edifice of hypothesis surrounding Assisi»²⁴⁸. Lo storico dell'arte toscano rivendicò a Giotto e alla sua bottega l'esecuzione del ciclo assisiato datato *ante* 1295 per i riferimenti al pontificato di Niccolò IV, mentre spiegò la distanza stilistica dagli Scrovegni con lo scarto temporale tra i due cantieri e con la diversa tipologia di committenza, inoltre, rispondendo a Offner, ribadì la centralità assoluta di Assisi rispetto alla scuola romana. Fu proprio il rapporto tra Roma e Assisi, secondo Bellosi, a rendere Meiss – al contrario del proprio maestro – un separatista non del tutto convinto, come si evinceva dall'articolo giovanile sugli affreschi di Béziers, in cui lo studioso americano assegnò le pitture della Cappella dello Spirito Santo a un'*équipe* di artisti romani prossimi a Cavallini che risentirono fortemente del modello giottesco, citando tra le fonti ispiratrici proprio le *Storie di san Francesco*²⁴⁹. Del resto, il vero bersaglio delle critiche di Bellosi non fu Meiss quanto Offner, il cui *Giotto, Non-Giotto* era stato, secondo il toscano, «l'errore di un grande storico dell'arte che ha preteso di spaccare un capello in quattro»²⁵⁰.

1.4.4. «The sharp eye of a connoisseur and the acute mind of a scientist»

Carl Nordenfalk nell'appoggiare la scelta di Meiss come successore di Panofsky ne elogiò l'occhio acuto e l'intelletto perspicace, a chiara dimostrazione che, dopo la 'folgorazione' critica dell'iconologia, non aveva rinnegato la sua iniziale formazione da conoscitore, la quale anzi rimase una componente fondamentale del suo

Maria Romanini, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 23-27 settembre 2002, a cura di Id., Electa, Milano 2005, pp. 11-15; A. BONITO OLIVA, *Angiola Maria Romanini: il Medioevo come paradigma della modernità*, in MASI 2009, pp. 161-171.

²⁴⁷ A.M. ROMANINI, *Gli occhi di Isacco. Classicismo e curiosità scientifica tra Arnolfo di Cambio e Giotto*, in «Arte medievale», s. II, I, 1-2, 1987, pp. 1-43; EAD., *Arnolfo all'origine di Giotto: l'enigma del Maestro di Isacco*, in «Storia dell'arte», 65, 1989, pp. 5-26. Cfr. anche F.R. PESENTI, *Maestri arnolfiani di Assisi*, in «Studi di storia delle arti», 1977, pp. 43-53; A. TOMEI, ad vocem *Giotto*, in *Enciclopedia di Storia dell'Arte Medievale*, a cura di A.M. Romanini, 12 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1991-2002, vol. VI (1995), p. 656.

²⁴⁸ BELLOSI 1985; J. CANNON, *Luciano Bellosi, La pecora di Giotto*, in «The Burlington Magazine», CXXX, 1026, 1988, pp. 701-702: 701.

²⁴⁹ BELLOSI 1985, p. 143, nota 57. M. MEISS, *Fresques italiennes cavallinesques et autres, à Béziers*, in «Gazette des Beaux-Arts», XVIII, 1937, pp. 275-286: 284.

²⁵⁰ L. BELLOSI, *Giotto e la Basilica Superiore di Assisi*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di ricerche*, catalogo della mostra (Firenze 2000), a cura di A. Tartuferi, Giunti, Firenze 2000, pp. 38-39.

metodo²⁵¹. Quando Michel Laclotte raccontò il suo primo incontro con il collega americano nel 1956 ricordò proprio questo duplice orizzonte metodologico di sensibilità per i valori formali e capacità di contestualizzazione dell'opera d'arte:

«Meiss era perfettamente in grado di stabilire se un dipinto fosse o meno di Pietro Lorenzetti, ma nello stesso tempo sapeva collocarlo in un quadro socio-economico, religioso e intellettuale perfettamente coerente»²⁵².

Non solo i problemi figurativi due-trecenteschi occuparono anche la produzione scientifica negli anni della maturità, ma sembrò interessarsi alla *connoisseurship* anche nella riflessione metodologica. Com'è noto, lo storico dell'arte statunitense non lasciò scritti di natura strettamente teorica, ma negli anni Settanta nutrì l'intenzione di stilare un profilo storico del metodo del conoscitore, probabilmente perché l'iconologia aveva già avuto una sua teorizzazione da parte di Panofsky e il Congresso di Bonn (1964) aveva a sua volta stilato un bilancio critico di tale metodo²⁵³. Nel 1970, come si apprende da una lettera a Craig H. Smyth, Meiss avrebbe voluto presentare per il ciclo delle Wrightsman Lectures l'intervento "On the History and Principles of Connoisseurship", ma all'aggravarsi delle condizioni di salute dello studioso la conferenza fu continuamente posticipata fino alla primavera del 1975 e morì prima di poterla portare a compimento²⁵⁴. Purtroppo non si conservano né il dattiloscritto né gli appunti, ma si può ipotizzare che Meiss intendesse ripercorrere la storia di questo filone metodologico, rintracciando le origini e analizzando i successivi sviluppi americani ed europei della scuola in cui si era formato²⁵⁵. Inoltre, Meiss potrebbe aver consultato i taccuini di Giovan Battista Cavalcaselle alla Marciana di Venezia proprio in preparazione di questo profilo storico-critico: ne fece

²⁵¹ Korr., III, pp. 1072-1073 [Carl Nordenfalk - Erwin Panofsky, 19 novembre 1956].

²⁵² M. LACLOTTE, *Storie di musei. Il direttore del Louvre si racconta*, Il Saggiatore, Milano 2005 (ed. or. Id., *Histoire des musées. Souvenirs d'un conservateur*, Editions Scala, Paris 2003), p. 76.

²⁵³ *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Atti del XXI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bonn 14-19 settembre 1964, a cura di H. von Einem, 3 voll., Mann, Berlin 1967.

²⁵⁴ AAA, MMP, fascicolo "Wrightsman Lectures". Lettera di Millard Meiss a Craig H. Smyth, 28 settembre 1970. Copia della lettera di Millard Meiss a Henk W. Van Os, 24 gennaio 1972: «Then there is the general problem that I must complete my last big French volume, and then without delay start preparing the Wrightsman book or lectures, which I am to deliver in 1974 and about which I have done hitherto nothing at all».

²⁵⁵ Da una verifica delle carte di Meiss conservate a Washington non si sono trovate alcune annotazioni o appunti in preparazione per questa lezione.

menzione in una lettera Alessandro Bettagno, il quale proprio in quegli anni stava lavorando alla Fondazione Cini di Venezia a una rilettura critica del conoscitore italiano²⁵⁶. Meiss fu anche invitato da Bettagno a partecipare a un convegno per il centocinquantésimo anniversario della nascita di Cavalcaselle, che si tenne nell'autunno 1970 presso il centro di studi veneziano, organizzato da Giuseppe Fiocco, al quale però lo storico dell'arte americano non prese parte²⁵⁷. Fiocco pensava di esporre anche i disegni dai taccuini, un progetto, realizzato soltanto nel 1973, che segnò l'avvio di una rivalutazione critica di Cavalcaselle²⁵⁸. Nel novembre di quell'anno Bettagno spedì a Meiss una copia del catalogo e del fascicolo "Cavalcaselle e Vienna", materiale, a questo punto, necessario probabilmente per la lezione americana²⁵⁹. Anche la richiesta di Meiss a Carlo Volpe di consultare la tesi su Berenson dell'allievo Alberto Montanari potrebbe essere stata motivata dalle ricerche per questo profilo storico della *Kennerschaft*²⁶⁰.

²⁵⁶ AAA, MMP. Lettera di Alessandro Bettagno a Millard Meiss, 17 aprile 1970: «Fammi sapere di tutto quello che hai bisogno per il Cavalcaselle e cercherò subito di aiutarti. Proprio pochi giorni fa, guardando le carte del Cavalcaselle, ho scoperto in un suo taccuino di viaggio il Tuo... biglietto da visita. Cosa che ho trovato molto bella e spiritosa!».

²⁵⁷ All'inizio degli anni Cinquanta, Ragghianti aveva scritto il primo articolo che avviò un riesame della figura di Cavalcaselle cui aveva fatto eco la risposta di Giuseppe Fiocco. Cfr. A. BETTAGNO, *Cavalcaselle a San Giorgio*, in «Arte Veneta», XXVII, 1973, pp. 356-357. Si veda anche: C.L. RAGGHIANI, *Come lavorava un critico nell'Ottocento*, in «seleArte», I, 2, 1952, pp. 3-9; G. FIOCCO, *Gli appunti di Giambattista Cavalcaselle*, in «Arte Veneta», VI, 1952, pp. 208-210.

²⁵⁸ G.B. *Cavalcaselle: disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra (Venezia - Verona 1973), a cura di L. Moretti, Neri Pozza, Vicenza 1973. Su Cavalcaselle e la sua fortuna critica si rimanda, ovviamente, a D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1988.

²⁵⁹ AAA, MMP. Lettera di Alessandro Bettagno a Millard Meiss, 3 novembre 1973.

²⁶⁰ Anche perché la richiesta di Meiss a Volpe risaliva al luglio 1969 (AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Carlo Volpe, 15 luglio 1969).

CAPITOLO II

L'altra faccia della luna: l'iconologia di Erwin Panofsky

2.1. L'arrivo di Panofsky negli Stati Uniti

Nel settembre 1931 Panofsky sbarcò al porto di New York e sulla banchina trovò ad accoglierlo un giovane studioso di nome Millard Meiss per il quale quel primo incontro segnò la scoperta dell'«altra faccia della luna»¹. L'arrivo di Erwin Panofsky² negli Stati Uniti

¹ W.S. HECKSCHER, *Ritratto biografico*, in E. PANOFSKY, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls Royce*, Electa, Milano 1996 (ed. or. Id., *Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae*, in «Record of the Art Museum. Princeton University», XXVIII, 1, 1969, pp. 4-21), p. 168. La citazione è tratta da B. TOSCANO, *Saggio introduttivo*, in M. MEISS, *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera: arte, religione e società alla metà del Trecento*, Einaudi, Torino 1982, p. XXI.

² Rispetto alla cospicua biografia su Panofsky (1892-1968) ci si limita a riportare gli studi più complessivi sulla figura: R. HEIDT, *Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk*, Böhlau, Köln - Wien 1977; *Pour un temps: Erwin Panofsky*, a cura di A. Chastel, Centre Georges Pompidou, Paris 1983; M.A. HOLLY, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca NY 1984 (trad. it. EAD., *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jaca Book, Milano 1991); *Erwin Panofsky*, Atti del Simposio, Amburgo 30 marzo - 1 aprile 1992, a cura di B. Reudenbach, Akademie Verlag, Berlin 1994; *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, Atti del simposio, Princeton NJ 1-4 ottobre 1993, a cura di I. Lavin, Princeton University Press, Princeton NJ 1995; D. WUTTKE, *Einstein der Kunstgeschichte: Erwin Panofsky zum hundertsten Geburtstag (1992)*, in *Dazwischen: Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, a cura di Id., Valentin Koerner, Baden-Baden 1996, pp. 617-631; W.J. WEGENER, *Panofsky on Art and Art History*, in *Pratum Romanum: Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, a cura di R.L. Colella, Reichert, Wiesbaden 1997, pp. 341-362; *Relire Panofsky*, Atti del ciclo di conferenze, Parigi 19 novembre - 17 dicembre 2001, a cura di R. Recht, M. Warnke, G. Didi-Huberman et. al., Beaux-Arts de Paris, Paris 2008; A. RIEBER, *Art, histoire et*

precedette, in realtà, di due anni l'esodo forzato a cui numerosi suoi colleghi furono costretti³, segnando così la crisi della storia dell'arte in Germania, lasciata in mano a coloro che erano impegnati nella catalogazione delle opere trafugate e ai cantori delle glorie artistiche nazionali⁴. Negli Stati Uniti, Panofsky ovviamente si dovette adattare a un nuovo ambiente culturale, un diverso sistema educativo, ma soprattutto, una disciplina storico-artistica allora in corso di definizione⁵. Lo studioso tedesco era stato invitato da Charles R. Morey e Richard Offner a insegnare in un centro di studi guidato da uno

signification. *Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Harmattan, Paris 2012. Sugli anni americani si vedano inoltre: S. DRAMATZKI, A. DRESSER, *Erwin Panofsky: die späten Jahre*, in «Renaissance», 4, 2011, <http://www.kunsttexte.de/index.php?id=721&ausgabe=39035&zu=121&L=0> e C. CIERI VIA, 1933: *fra Europa e Stati Uniti*, in E. PANOFSKY, F. SAXL, *Mitologia classica nell'arte medievale*, a cura di C. Cieri Via, Aragno, Torino 2009, pp. V-LVIII.

³ Sull'esodo di intellettuali verso gli Stati Uniti si rimanda ai classici: L. FERMI, *Illustrious Immigrants: The Intellectual Migration from Europe, 1930-41*, The University of Chicago Press, Chicago IL 1968; *The Intellectual Migration. Europe and America, 1930-1960*, a cura di D. Fleming, B. Bailyn, Harvard University Press, Cambridge MA 1969; A. HEILBUT, *Exiled in Paradise. German Refugee Artists and Intellectuals in America from the 1930s to the Present*, University of California Press, Berkeley CA 1997² [ed. 1983]; *Exiles + Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler*, catalogo della mostra (Los Angeles - Montreal - Berlin 1997), a cura di S. Barron, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1997; D. DELLA TERZA, *Da Vienna a Baltimora. La diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*, Editori Riuniti, Roma 2001².

⁴ J. PETROPOULOS, *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 166. Si vedano anche B. PREISS, *Eine Wissenschaft wird zur Dienstleistung: Kunstgeschichte im Nationalsozialismus*, in *Kunst auf Befehl? Dreiunddreissig bis Fünfundvierzig*, a cura di B. Brock, A. Preiss, Klinkhart & Biermann, München 1990, pp. 41-58 e H. BELTING, *Die Deutschen und ihre Kunst: ein schwieriges Erbe*, Beck, München 1992 (trad. it. Id., *I tedeschi e la loro arte: un'eredità difficile*, Il Castoro, Milano 2005).

⁵ K. MICHELS, "Pineapple and Mayonnaise - Why Not?" *European Art Historians Meet the New World*, in *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, a cura di M.F. Zimmermann, Yale University Press, New Haven CT - London 2003, pp. 57-66. È noto il riferimento a E. PANOFSKY, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*, in Id., *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962 (ed. or. Id., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Princeton University Press, Princeton NJ 1955), pp. 305-329. Tuttavia, si rimanda anche al racconto meno conosciuto di R. KRAUTHHEIMER, *Invece di una prefazione*, in Id., *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Bollati Boringhieri, Torino 1993 (ed. or. Id., *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte*, DuMont Buchverlag, Köln 1988), pp. XIII-XLIV: XXIV: «Un'esperienza fatta di molte cose: la pura e semplice lontananza e il voluto distacco dall'Europa (una follia, giustificata però dalle circostanze); l'incontro con una mentalità e un modo di concepire la storia civile e artistica che si erano formati per vie indipendenti e diverse da quelle europee; i quotidiani rapporti con gli studenti e i colleghi americani con i nuovi immigrati; e infine l'uso della nuova lingua».

specialista di arte spagnola di nome Walter W.S. Cook⁶, il quale aveva anni prima avviato un *graduate course* separato dal Dipartimento di storia dell'arte della New York University sul modello degli istituti di ricerca di Marburg e Amburgo⁷. L'Institute of Fine Arts (IFA)⁸ - da Cook diretto fino al 1951 - fu concepito come un luogo di confronto tra la *Kunstwissenschaft* americana e la storia dell'arte europea e per questo motivo era aperto tanto ai *visiting professors* americani quanto a studiosi europei di diversi orientamenti metodologici, a condizione che le lezioni riguardassero «new theories and ideas», molte delle quali oggetto di pubblicazioni successive o altrimenti erano affidate ai celebri «syllabi»⁹. Prima di Panofsky l'istituto aveva già accolto Karl Lehmann, ma fu con la salita al potere di Hitler che numerosi studiosi iniziarono a convergere verso l'IFA e fu allora che Cook pronunciò il celebre motto «Hitler is my best friend... he shakes the tree and I collect the apples»¹⁰. Effettivamente le mele raccolte furono tante e illustri, quali Walter Friedländer, Richard Krautheimer, Julius S. Held e Henri Focillon e molti altri¹¹. I primi

⁶ Su Cook (1888-1965) si veda A. FRANKFURTER, *In Memory of Walter W.S. Cook*, in «ArtNews», LXI, 7, 1962, p. 27; C. H. SMYTH, *Walter W.S. Cook*, in «The Art Journal», XXII, 3, 1963, p. 167.

⁷ Morey aveva mandato Cook nel 1924 in un viaggio di ricognizione in Europa per conoscerne l'organizzazione accademica e museale, si veda K. BRUSH, *The Unshaken Tree: Walter W.S. Cook on Kunstwissenschaft in 1924*, in *Seeing and Beyond: Essays on Eighteenth-to Twenty-First-Century Art in Honor of Kermit S. Champa*, a cura di D. Johnson, D. Ogawa, Lang, New York 2005, pp. 329-360.

⁸ Per la storia del Dipartimento si veda H. BOBER, *The Gothic Tower and the Stork Club*, in «Arts and Sciences», I, 1962, pp. 1-8; C.H. SMYTH, *The Department of Fine Arts for Graduate Students at the New York University*, in *The Early Years of Art History in the United States. Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, a cura di C.H. Smyth, P.M. Lukehart, Princeton University Press, Princeton NJ 1993, pp. 73-78. Inoltre, Philip McMahon nel convegno fiorentino del 1948 tracciò un profilo della storia dell'arte statunitense, con specifico riferimento all'IFA: A.P. McMAHON, *L'Histoire de la critique d'art et l'étude de l'art dans les universités américaines*, in *Atti del Primo Convegno Internazionale per le Arti Figurative*, Firenze 20-26 giugno 1948, Edizioni U, Firenze 1948, pp. 45-55.

⁹ K. BRUSH, *German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America after World War I. Interrelationships, Exchanges, Contexts*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XXVI, 1999, p. 16: «[...] by about 1920 American art history had reached a stage when enterprising scholars like Porter, Sachs and Cook, despite their receptiveness to European scholarship at large, realized that any "serious" or "ambitious" form of art history in America would have to assimilate or emulate the standards, methods and institutions of German art history». Cfr. anche T. DACOSTA KAUFMANN, *American Voices. Remarks on the Earlier History of Art History in the United States and the Reception of Germanic Art Historians*, in «Journal of Art Historiography», 2, 2010, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_152488_en.pdf.

¹⁰ BOBER 1962, p. 1.

¹¹ SMYTH 1993a, pp. 74-77.

corsi di questa "University in Exile" si svolgevano nel seminterrato del Metropolitan Museum, ma l'affluire sempre più consistente di studenti e dell'ampio pubblico non specialistico attirato dalla fama dei docenti resero quegli ambienti inadeguati finché si trovò una sede definitiva nella casa donata dal banchiere Paul Warburg¹². Quest'ultimo approdo aveva il sapore di una chiusura del cerchio rispetto agli anni amburghesi della Biblioteca Warburg e non fu un caso che l'istituto newyorkese abbia dato un significativo contributo alla diffusione del metodo iconologico negli Stati Uniti, un centro che secondo Berenson sarebbe diventato il fulcro di una «Germanic kind of art history in which primary emphasis would no longer be on the appreciation of art but on the recondite areas of iconography and symbolism»¹³. Panofsky insegnò per due anni all'Institute of Fine Arts avvicinandosi, come scriveva alla moglie Dora, a Offner, Dmitri Tselos e, soprattutto, approfondendo la conoscenza di Millard Meiss, verso il quale sin da allora sembrava avere una particolare predilezione¹⁴. Siccome le posizioni offerte dall'istituto erano temporanee, i professori dovevano in seguito trovare collocazione presso altre università americane e Charles R. Morey¹⁵ offrì a Panofsky un posto a Princeton alla School of Historical Studies, dove Abraham Flexner aveva creato il «financially well endowed and beautifully situated» Institute for Advanced Study, che in quegli anni vide la presenza, tra gli altri, di Thomas Mann, Hermann Broch e soprattutto Albert Einstein¹⁶. Abituato alla frequentazione del *côté*

¹² BRUSH 2005, pp. 205-207.

¹³ E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, The Belknap Press, Cambridge MA 1987, p. 402.

¹⁴ *Korr*, I, p. 400 [Erwin Panofsky - Dora Panofsky, 14 ottobre 1931]. Dimitri Tselos insegnava storia dell'architettura, si veda BOBER 1962.

¹⁵ Su Morey (1877-1955), oltre ai necrology pubblicati su «Yearbook. American Philosophical Society» (1955, pp. 482-491), «The Art Bulletin» (XXXVII, 4, 1955, pp. III-VII), «College Art Journal» (XV, 2, 1955, pp. 139-142), si rimanda a E. SJÖQVIST, *Charles Rufus Morey: 1877 - 1955*, in «Nobile munus» *Origini e primi sviluppi dell'Unione Internazionale degli Istituti di archeologia storia e storia dell'arte in Roma (1946-1953)*, a cura di E. Billig, C. Nylander, P. Vian, Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'arte in Roma, Roma 1996, pp. 141-148; C.H. SMYTH, *Charles Rufus Morey (1877-1955): Roma, archeologia e storia dell'arte*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Umanesimo e Rinascimento, Roma 25-30 novembre 1985, a cura di S. Danesi Squarzina, Electa, Milano 1989, pp. 14-20; ID., *The Princeton Department in the Time of Morey*, in SMYTH, LUKEHART 1993, pp. 37-42; C. HOURIHANE, «They stand on his shoulders»: Morey, Iconography, and the Index of Christian Art, in *Insights and Interpretations. Studies in Celebration of the Eighty-fifth Anniversary of the Index of Christian Art*, a cura di C. Hourihane, Princeton University Press, Princeton NJ 2002, pp. 3-16.

¹⁶ Sull'Institute for Advanced Study: E. REGIS, *Who Got Einstein's Office: Eccentricity and Genius at the Institute for Advanced Study*, Addison-Wesley, Reading MA 1987.

filosofico amburghese attorno a Cassirer, Panofsky a Princeton poté approfittare di un'analoga collaborazione con il dipartimento di studi filosofici all'interno del Special Program in the Humanities, dove conobbe Paul Elmer More e Theodore M. Greene¹⁷. La presenza di Panofsky rafforzò la forte tradizione di studi iconografici del Dipartimento di storia dell'arte e archeologia diretto da Morey, già in rapporto con Emile Mâle e Gabriel Millet¹⁸, dove dal 1917 si lavorava al completamento del celeberrimo *corpus* iconografico *Index of Christian Art*, cui lo stesso professore tedesco contribuì limitatamente all'elaborazione di standard di classificazione¹⁹. Dopo la guerra, al contrario della maggior parte della *intelligentsia* esule, Panofsky non volle più tornare in Germania, eccetto per un breve soggiorno nel 1967 per ricevere il *Pour le mérite*²⁰, e rimase per il resto della vita a Princeton, con una sola parentesi harvardiana come Charles Eliot Norton Professor nel 1947-1948²¹. Nel 1962 Panofsky

¹⁷ C.H. SMYTH, *Thoughts on Erwin Panofsky's First Years in Princeton*, in LAVIN 1995, pp. 353-361. Smyth pose in relazione, in particolare, il libro di Greene *The Arts and the Art of Criticism*, un prodotto dell'ambiente culturale di Princeton della fine degli anni Trenta, con le elaborazioni coeve di Panofsky suggerendo un possibile confronto tra i due. T.M. GREENE, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton University Press, Princeton NJ 1940. Su Greene (1897-1968): C.W. HENDEL, *Theodore Meyer Greene 1897-1969*, in «Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association», XLIV, 1970-1971, pp. 214-216. Sulla frequentazione di Cassirer ad Amburgo si rimanda a E.J. LEVINE, *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*, Chicago IL - London 2013.

¹⁸ L'idea di far venire Millet era stata sollecitata da Walter W.S. Cook, che gli fece visita a Parigi, il quale scrisse a Morey: «Will Mâle come over? He would be a good person to start with. Another good person would be Gabriel Millet. He could give you a series of talks on Byzantine illumination. [...] It will certainly be best to bring over people like Mâle and Millet first, and then take the Germans» (in BRUSH 2005, pp. 348-349). Su Gabriel Millet (1867-1953): C. LEPAGE, *Gabriel Millet: esprit élégant et moderne*, in «Comptes rendus des séances. Académie des Inscriptions & Belles-Lettres», III, 2005, pp. 1097-1110.

¹⁹ Cfr. Lettera del 30 aprile 1962 di Panofsky a Rensselaer W. Lee, pubblicata in I. RAGUSA, *Observations on the History of the Index: In Two Parts*, in «Visual Resources», XIII, 3-4, 1998, pp. 223-224. Oltre a questo contributo sull'*Index* si veda HOURIHANE 2002, pp. 3-16; K. WEITZMANN, *Sailing with Byzantium from Europe to America. The Memoirs of an Art Historian*, Edition Maris, München 1994, pp. 98-100. Sulle motivazioni culturali e gli obiettivi espressi da Morey: C.R. MOREY, *An Important Institute of Research, Princeton's Index of Christian Art*, in «Princeton Alumni Weekly», XXXII, 11, 1931, p. 236.

²⁰ HEILBUT 1997², p. 28. Białostocki raccontava che in quell'occasione Panofsky tenne il discorso di ringraziamento in inglese per sottolineare il suo essere straniero, si veda J. BIAŁOSTOCKI, *Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being*, in «Simiolus», IV, 2, 1970, p. 70.

²¹ Panofsky era stato invitato a diventare professore effettivo a Harvard ma aveva preferito unicamente l'incarico di *visiting professor*, come scritto a Meiss: AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 2 gennaio 1947.

fu nominato professore emerito lasciando il proprio insegnamento nelle mani di Meiss, designato come suo successore²².

2.2. Iconologia American Style

2.2.1. La ricezione degli Studies

Panofsky stesso ammise che il “trapianto” nel Nuovo Mondo incise profondamente sul suo approccio teorico, da un lato, per l’uso di una nuova lingua che lo costrinse a riformulare il proprio pensiero in termini meno astratti e, dall’altro, nella diversa impostazione delle *lectures*, aperte anche a un pubblico non specialistico, che stimolarono il procedere per singoli problemi figurativi più che per speculazioni teoretiche²³. Il biglietto da visita con cui ‘Pan’ arrivò negli Stati Uniti fu il saggio scritto a quattro mani con Fritz Saxl *Classical Mythology in Mediaeval Art* pubblicato nel fatidico 1933, anno dell’inizio della diaspora degli intellettuali europei, ma risalente a una conferenza tenuta due anni prima a Princeton, il cui compito era sostanzialmente di diffondere le attività dell’Istituto Warburg per promuoverne un sostegno economico, in previsione di un possibile trasferimento della biblioteca amburghese oltreoceano²⁴. Come osservato da Cieri Via, questo testo costituì anche uno spartiacque nel segno della continuità ma anche della disgiunzione rispetto al terreno warburghiano, nel momento in cui la sopravvivenza dell’antico veniva studiata in relazione al Medioevo²⁵.

Nel 1939 lo studioso pubblicò i celebri *Studies in Iconology*, una raccolta di saggi su diversi problemi iconologici preceduti da un capitolo nel quale Panofsky gettò le fondamenta teoriche del proprio pensiero, definendo l’iconologia come quella disciplina che si occupa

²² Si veda *infra*.

²³ PANOFSKY 1955 [1962], pp. 313-314.

²⁴ ID., F. SAXL, *Classical Mythology in Medieval Art*, in «Metropolitan Museum Studies», IV, 2, 1933, pp. 228-280. Cfr. CIERI VIA 2009, pp. XXXVIII-XXXIX. Sull’ipotesi di spostare la Kunstwissenschaftliche Bibliothek in America si veda *Korr*, I, pp. 458-460, 475-478 [Fritz Saxl - Erwin Panofsky, 5 gennaio 1932; Erwin Panofsky - Gertrud Bing, 24 gennaio 1932], mentre sulle vicende relative al trasferimento si rimanda a L. BURKART, «Die Träumereien einiger kunstliebender Klosterbrüder...» Zur Situation der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg zwischen 1929 und 1933, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXIII, 2000, pp. 89-119.

²⁵ CIERI VIA 1994, p. 78. Gombrich nella sua biografia intellettuale di Warburg scrisse rispetto a questa revisione operata da Saxl e Panofsky: «Applicabile o meno che fosse una tale ipotesi, è dubbio che Warburg l’avrebbe accettata», in E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983 (ed. or. ID., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London 1970), p. 265.

del soggetto o significato dell'opera contrapposto alla sua forma²⁶ e rispondente a valori simbolici determinati da

«Quei principi interni che evidenziano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, di un'epoca, di una classe, di una convinzione religiosa o filosofica: principi che una singola personalità *inconsapevolmente* qualifica e condensa in una singola opera»²⁷.

La nota definizione suscitò un forte dibattito tra gli studiosi d'oltreoceano sul problema dell'intenzionalità artistica, avvertito da Eugenio Garin e su cui rifletté anche Gombrich²⁸. La componente volitiva sembrava venir meno a favore di una dimensione inconscia e irrazionale completamente estranea al pragmatismo americano e, soprattutto, a quella ricerca di scientificità nella speculazione estetica, considerata sinonimo di democraticità, che aveva spinto gli studi storico-artistici ad aprirsi alla linguistica, all'antropologia e alle scienze sociali²⁹. Panofsky non intendeva escludere, ovviamente, il dato formale dall'equazione, bensì «individuare lo stile attraverso la storia e la forma attraverso il contenuto» e «fondere la storia e il contenuto con lo stile e la forma in un unitario sistema di conoscenza»³⁰, nel

²⁶ Tra le riflessioni sul metodo iconologico si ricordano: HOLLY 1991; EAD., *Iconografia e iconologia. Saggio sulla storia intellettuale*, Jaca Book, Milano 1992; CIERI VIA 1994; L. DE VRIES, *Iconography and Iconology in Art History: Panofsky's Prescriptive Definitions and Some Art-Historical Responses to Them*, in *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, a cura di T.F. Heck, University of Rochester Press, Rochester NY 1999, pp. 42-64; *New Perspectives in Iconology. Visual Studies and Anthropology*, a cura di B. Baert, A.-S. Lehmann, J. van den Akkerveken, Academica & Scientific Publication, Bruxelles 2011; J. ELSNER, K. LORENZ, *The Genesis of Iconology*, in «Critical Inquiry», XXXVIII, 3, 2012, pp. 483-512.

²⁷ E. PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975 (ed. or. ID., *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, New York 1939), p. 7 [corsivo mio].

²⁸ E. GARIN, *Introduzione*, in F. SAXL, *La storia delle immagini*, Laterza, Bari 1982, p. IX. Gombrich, infatti, scriverà: «È davvero all'intenzione che l'iconologo è anzitutto interessato? È ormai un po' di moda negarlo, soprattutto da quando si è scoperto l'inconscio e il suo ruolo nell'arte sembra aver minato alla base la nozione, abbastanza semplice e diretta, di intenzione. Però vorrei obiettare che né il tribunale vero e proprio, né quello della critica potrebbero continuare a funzionare se noi realmente abbandonassimo la nozione di un significato voluto», in E.H. GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1978 (ed. or. ID., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon, London 1972), p. 7.

²⁹ C. MCCORKEL, *Sense and Sensibility: An Epistemological Approach to the Philosophy of Art History*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXXIV, 1, 1975, pp. 35-50: 39. Sul pragmatismo filosofico americano si rimanda a C. WEST, *The American Evasion of Philosophy: A Genealogy of Pragmatism*, MacMillan, London 1989 (trad. it. ID., *La filosofia americana: una genealogia del pragmatismo*, Editori Riuniti, Roma 1997) e al più recente M. BACON, *Pragmatism: An Introduction*, Polity, Oxford 2012.

³⁰ CIERI VIA 1994, p. 123.

solco del concetto di *Typus*, quel un connubio indissolubile di forma e contenuto teorizzato negli anni tedeschi³¹.

La «diffidenza», sottolineata da Previtali, con cui fu accolto il testo era ben esemplificata dalla recensione di Philip A. McMahon che, in modo piuttosto sibillino, esprime il proprio timore per una «-ology» indipendente dalla storia dell'arte, in un momento in cui questa si era affrancata dall'idealismo romantico e posta sotto la guida della metafisica idealista³². In modo più pacato, Jean Lipman dalle colonne di «Art in America» – la roccaforte della *connoisseurship* – riconobbe l'enorme valore del testo di Panofsky, ma mise in guardia dall'indiscriminata applicazione di un metodo sicuro solo in “mani abili”³³. L'«Art Bulletin», allora diretto da Meiss, non poté non dare ampio spazio al testo di Panofsky con una doppia recensione del letterato Allan H. Gilbert e dell'allievo del professore tedesco Horst W. Janson³⁴. Se Gilbert fece solo alcuni appunti in merito a singole interpretazioni iconografiche, Janson ne approfondì il problema metodologico che, a suo giudizio, sollevava questioni fondamentali per il superamento del formalismo attraverso il dialogo con le altre discipline umanistiche³⁵. Wolfgang Stechow esprime tutto il proprio favore per questo «masterly example of a novel and fruitful viewpoint and method in art history»³⁶, ma pochi anni dopo Francis H. Taylor – che Meiss non esitò a definire un “cecchino professionista”³⁷ – attaccò apertamente il testo di Panofsky, in quanto allontanava l'arte da quei valori formali necessari alla trasmissione al pubblico (Taylor parlava ovviamente da direttore del Metropolitan), a cui rispose Schapiro nella

³¹ E. PANOFSKY, “*Imago Pietatis*” e altri scritti, Il Segnalibro Editore, Torino 1998 (ed. or. ID., *Imago Pietatis*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Seemann, Leipzig 1927), pp. 103-104. Su questi temi mi permetto di rimandare a J. COOKE, *Nota*, in E. Panofsky, *Imago Pietatis. Un contributo alla storia tipologica dell'Uomo dei dolori e della Maria Mediatrix* (1927), in «Annali di Critica d'Arte», X, 2015, pp. 31-74.

³² G. PREVITALI, *Introduzione*, in PANOFSKY 1939 [1975], p. XXI. P.A. McMAHON, *Studies in Iconology by Erwin Panofsky*, in «Parnassus», XII, 3, 1940, p. 45: «But as scholarship in the field of art history has gradually succeeded in abandoning romantic, emotional idealism, it is now invited to replace it with a foundation of idealist metaphysics. For Ruskin and Norton, Plato was a guiding star; the patron of iconologists is to be Plotinus».

³³ J. LIPMAN, *Studies in Iconology by Erwin Panofsky*, in «Art in America», XXVIII, 4, 1940, pp. 177-179.

³⁴ A.H. GILBERT, H. W. JANSON, *Erwin Panofsky*, *Studies in Iconology*, in «The Art Bulletin», XXII, 3, 1940, pp. 172-175.

³⁵ Ivi, p. 174. Panofsky, nel numero successivo, rispose con una lettera alla rivista alle obiezioni mosse da Gilbert e Janson sull'interpretazione dell'*Allegoria* di Bronzino: E. PANOFSKY, *Letters to the Editor*, in «The Art Bulletin», XXII, 4, 1940, p. 273.

³⁶ W. STECHOW, *Erwin Panofsky. Studies in Iconology*, in «The Burlington Magazine», LXXVIII, 454, 1941, p. 33.

³⁷ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 12 febbraio 1952.

recensione a *Babel's Tower*³⁸. A distanza di qualche anno Creighton Gilbert³⁹ spiegò il successo dell'iconologia con la supposta oggettività dei dati e la sua assimilazione alla storia della cultura, relegando lo studio formale a una sorta di corredo finale alle ipotesi, laddove il soggetto non rivestiva particolare importanza per l'artista⁴⁰; allo stesso modo, Gombrich auspicava il ritorno a un «nuovo equilibrio» rispetto alla tendenza ad attribuire significati religiosi e simbolici a tutta l'arte rinascimentale⁴¹. Tuttavia, Gilbert successivamente mitigò le proprie perplessità nei confronti del metodo iconologico e nella premessa a una raccolta di saggi sul Rinascimento lo definì uno degli approcci più efficaci all'opera d'arte⁴².

Panofsky rispose alle critiche nell'introduzione alla traduzione francese⁴³ degli *Studies* del 1967, in cui ammise che, con il senno di poi, avrebbe sostituito "iconologia" con il termine "iconografia", un compromesso necessario per rendere più comprensibile un termine warburghiano un po' troppo "esoterico"⁴⁴. Si giustificò sostenendo che aveva preferito la parola 'iconologia' in quanto l'altro termine avrebbe evocato un studio di tipo catalografico e non interpretativo, sebbene ora avrebbe fatto diversamente in quanto si era reso conto «que l'*iconologie* risquait d'apparaître [...] non pas comme l'*ethnologie* en face de l'*ethnographie*, mais comme l'*astrologie* en face de

³⁸ F.H. TAYLOR, *Babel's Tower: The Dilemma of the Modern Museum*, Columbia University Press, New York 1945; M. SCHAPIRO, *Babel's Tower. The Dilemma of the Modern Art Museum by F.H. Taylor*, in «The Art Bulletin», XXVII, 4, 1945, p. 274.

³⁹ Su Creighton Gilbert (1924-2011) si veda C. BAMBACH, J. GARDNER, *Creighton E. Gilbert (1924-2011)*, in «The Burlington Magazine», CLIV, 1308, 2012, p. 202.

⁴⁰ C. GILBERT, *On Subject and Non-Subject*, in «The Art Bulletin», XXIV, 3, 1952, pp. 202-216.

⁴¹ E.H. GOMBRICH, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, XLII, 95, 1953, pp. 335-360, ried. in Id., *Norma e forma: studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973 (ed. or. Id., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon, London 1966), pp. 156-177: 160-161.

⁴² C. GILBERT, *Renaissance Art and Its Scholars*, in *Renaissance Art*, a cura di Id., Harper & Row, New York 1970, p. XVI.

⁴³ La Francia nel corso degli anni Sessanta rivolse la propria attenzione all'iconologia con alcune traduzioni delle opere di Panofsky, per certi versi preparate da interventi come quello di Robert Klein, si veda R. KLEIN, *Considérations sur les fondaments de l'iconographie*, in «Archivio di Filosofia», 1-2, 1963, pp. 419-436. Cfr. F.-R. MARTIN, *La "migration" des idées. Panofsky et Warburg en France*, in «Revue germanique internationale», 13, 2000, pp. 239-259.

⁴⁴ E. PANOFSKY, *Préface à l'édition française*, in Id., *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, Paris 1967, p. 3: «Aujourd'hui, en 1966, j'aurais peut-être remplacé le mot-clé du titre, *iconologie*, par *iconographie*, plus familier et moins sujet de discussion; mais - et l'avouer me remplit d'une sorte d'orgueil mélancolique - le fait même que cette substitution soit désormais possible tient précisément, dans une certaine mesure, à l'existence même des ces *Essais d'iconologie*» [corsivi nel testo].

l'*astronomie*»⁴⁵. Inoltre, lo studioso avrebbe riformulato il problema del consapevole rispecchiamento di quei valori simbolici, introducendo il concetto di *habitus* mentale nel successivo *Gothic Architecture and Scholasticism*, per approdare al "simbolismo nascosto" adottato dagli artisti fiamminghi nel Quattrocento⁴⁶.

2.2.2. *Il disguised symbolism*

A partire dal *corpus* del 1953 *Early Netherlandish Painting*, Panofsky mise in atto una razionalizzazione della sfera creativa dell'artista, in cui la nuova accezione di 'simbolico' segnò di fatto, come sottolineato da Otto Pächt, il passaggio dall'iconologia all'iconografia⁴⁷. Lo studioso tedesco mise l'accento sull'analisi del *milieu* culturale necessaria per penetrare il significato intrinseco dell'opera, dunque il compito dell'iconologo era la conoscenza delle idee alla base del livello simbolico della realtà raffigurata⁴⁸. Il capitolo più significativo, a questo proposito, era *Reality and Symbol in Early Flemish Painting* in cui Panofsky sosteneva che «in early Netherlandish art the higher significance is not only frequently conveyed by a plain object, but that every item shown is potentially the carrier of a meaning other than the literal one»⁴⁹ e la creazione artistica era un'operazione razionale in cui complessi programmi iconografici erano tradotti in un simbolismo nascosto⁵⁰. Questo processo di razionalizzazione riguardava anche il metodo iconologico stesso, il quale diveniva ora un'analisi oggettiva del significato dell'opera, assumendo quella chiarezza che prima era attribuita alla lettura stilistica⁵¹. Abbandonando la "forma simbolica" cassireriana e passando dall'inconsapevole al nascosto si attuava

⁴⁵ Ivi, p. 5 [corsivi nel testo].

⁴⁶ E. PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism*, The Archabbey Press, Latrobe PA 1951 (trad. it. Id., *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Liguori, Napoli 1986).

⁴⁷ O. PÄCHT, *Panofsky's "Early Netherlandish Painting"*, in «The Burlington Magazine», XCVIII, 641, 1956, p. 276; cfr. C. GINZBURG, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo* (1966), in Id., *Miti emblematici*, Einaudi, Torino 1986, pp. 56-57.

⁴⁸ PÄCHT 1956a, p. 276.

⁴⁹ J.S. HELD, *Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, Its Origin and Character*, in «The Art Bulletin», XXXVII, 3, 1955, p. 212.

⁵⁰ PANOFSKY 1953, I, p. 137: «This imaginary reality was controlled to the smallest detail by a preconceived symbolical program». Cfr. E.H. GOMBRICH, *Erwin Panofsky (30th March 1892 - 14th March 1968)*, in «The Burlington Magazine», CX, 783, 1968, p. 360. Held osservò che Tolnay fu il primo a individuare il simbolismo nascosto come elemento caratterizzate l'*ars nova* fiamminga, si vedano C. DE TOLNAY, *Zur Herkunft des Stiles der van Eyck*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», IX, 1932, pp. 320-338; Id., *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck*, Editeurs de la Connaissance, Bruxelles 1939.

⁵¹ PÄCHT 1956a, p. 276.

quel «processo di “americanizzazione”» del metodo panofskiano⁵², preconizzato dal concetto di «transfigured reality» del saggio sul *Ritratto Arnolfini* che già allora aveva attirato le critiche dei conoscitori⁵³.

Meiss fu un riferimento durante tutte le fasi di preparazione di *Early Netherlandish Painting* a partire dalla scelta stessa del titolo e 'Pan' spesso si consultò con lui per riferimenti bibliografici riguardo alla miniatura, probabilmente in quanto l'americano stava allora svolgendo ricerche sull'arte del minio in Francia⁵⁴. Pächt sottolineò il forte debito metodologico del simbolismo nascosto nei confronti del saggio che Meiss pubblicò nel 1945 intitolato *Light as Form and Symbol* (un evidente *hommage* al professore tedesco), in cui aveva messo in relazione i testi religiosi quattrocenteschi con la ricorrente raffigurazione di raggi luminosi che penetrano attraverso superfici vitree quale simbolo dell'Immacolata Concezione⁵⁵. In una lunga lettera a Meiss, Panofsky, pur muovendo qualche riserva su singole questioni cronologiche e interpretative, esprime il proprio apprezzamento per il saggio dell'allievo, mentre avanzò qualche dubbio sulla «Mousetrap theory» di Meyer Schapiro, non condividendone la «excursion into the field of psychoanalysis»⁵⁶. Si noti che, una trentina di anni dopo, Creighton Gilbert riuni i saggi di Meiss e Schapiro insieme all'articolo di Panofsky sul *Ritratto Arnolfini* all'interno di una sezione significativamente intitolata *Appearances and Meanings in Early Flemish Painting*, sottolineandone l'affine

⁵² CIERI VIA 1994, p. 116.

⁵³ E. PANOFSKY, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, in «The Burlington Magazine», LXIV, 372, 1934, pp. 117-127; ID., *The Friedsam Annunciation*, in «The Art Bulletin», XVII, 4, 1935, pp. 433-473; ID., *Once More the Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*, in «The Art Bulletin», XX, 4, 1938, pp. 419-442. Cfr. H. BEENKEN, *The Annunciation of Petrus Christus in the Metropolitan Museum and the Problem of Hubert van Eyck*, in «The Art Bulletin», XIX, 2, 1937, p. 220.

⁵⁴ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 9 aprile 1951. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 12 aprile 1951. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 16 aprile 1951.

⁵⁵ M. MEISS, *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, in «The Art Bulletin», XXVII, 3, 1945, pp. 175-181, ried. in ID., *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, Harper & Row, New York 1976, pp. 3-18. Mi permetto di rimandare alle osservazioni fatte nella nota di commento: M. MEISS, *La luce come forma e simbolo in alcuni dipinti del Quattrocento* (1945), con una nota di J. Cooke, in «Annali di Critica d'Arte», VII, 2011, pp. 9-71. PÄCHT 1956a, p. 276: «When M. Meiss, approvingly quoted in Panofsky's recent book, talks of 'Light as form and symbol' the motif of the first correctly observed rays of sunshine is not analysed as 'symbolical form', but evacuated as supposedly intended symbol of supernatural radiance». Cfr. CIERI VIA 1994, p. 128.

⁵⁶ M. SCHAPIRO, «*Muscipula diaboli*»: *The Symbolism of the Mérode Altarpiece*, in «The Art Bulletin», XXVII, 3, 1945, pp. 183-187. Anche su questo argomento si rimanda a MEISS 2011b, pp. 56-59.

impostazione nella comune radice iconologica⁵⁷. Era dunque naturale che Meiss recensisse i volumi sull'arte fiamminga di Panofsky⁵⁸, da lui ritenuti un punto di svolta negli studi del settore, dal momento che rovesciavano la comune nozione di un'arte fiamminga naturalistica priva della sensibilità estetica della pittura italiana, alludendo al giudizio dello storico dell'arte inglese Roger Fry⁵⁹. Meiss diede assoluta preminenza alla riflessione sul simbolismo nascosto, di cui contestò solo alcune specifiche interpretazioni legate alla *Madonna nella chiesa* di Jan van Eyck⁶⁰, dopodiché elogiò gli importanti spostamenti attributivi relativamente al *Ritratto* di Sibiu, al *San Francesco* di Philadelphia, alla *Crocifissione* di Berlino, le nuove ipotesi sull'Altare di Gand e la puntuale ricostruzione di alcune scuole regionali neglette⁶¹. Panofsky accolse con molto entusiasmo la recensione perché aveva

⁵⁷ GILBERT 1970b, p. XVII.

⁵⁸ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 5 marzo 1954: «If you think I have conveyed a dim idea of the quality of this wonderful book I shall be satisfied».

⁵⁹ M. MEISS, *A World Jewel-Like and Sparkling. Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, in "The New York Times Book Review", 7 marzo 1954, p. 5. Cfr. R. FRY, *Flemish Art at Burlington House, I - The Primitives*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», L, 287, 1927, p. 66.

⁶⁰ MEISS 1954f, p. 5: «He has demonstrated with a wealth of evidence the pervasiveness of "disguised symbolism" in early Netherlandish painting, deepening profoundly our understanding of this art». Meiss, invece, non era d'accordo sull'identificazione univoca della Madonna con l'Ecclesia, rispetto alla quale Lejeune nel 1955 parlò di «excès des explications symbolistes» (J. LEJEUNE, *Vers une Résurrection des Réalistes. La période liégeoise des Van Eyck*, in «Wallraf-Richartz Jahrbuch», XVII, 1955, pp. 62-78: 64). Inoltre, trovava poco convincente la spiegazione delle candele accese sull'altare come allusione alla Messa in onore della Madonna celebrata dagli angeli.

⁶¹ MEISS 1954f, p. 5. L'attribuzione del ritratto di Sibiu a Jan van Eyck (oggi accettata dalla critica) fu messa in discussione solo da Karl Voll (1900) ed Erwin Panofsky (1953), si veda K. VOLL, *Die Werke des Jan van Eyck, eine kritische Studie*, Trübner, Strassburg 1900, pp. 121-122; PANOFSKY 1953, I, p. 199, 437. Cfr. T.-H. BORCHERT, *L'homme au chaperon bleu de Jan van Eyck*, Serpenoise, Metz 2000; *The Age of Van Eyck 1430-1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catalogo della mostra (Bruges 2002), a cura di T.-H. Borchert, Thames & Hudson, London 2002, scheda n. 18, p. 233. Anche per il *San Francesco* l'attribuzione è oggi confermata a Jan van Eyck, si veda J.J. RISHEL, *The Philadelphia and Turin Paintings: The Literature and Controversy over Attribution*, in *Jan van Eyck: Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata*, a cura di J.R.J. van Asperen de Boer, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia PA 1997, pp. 3-12: 9: «The mute passivity of Saint Francis, which, for Erwin Panofsky, called both pictures into doubt as lacking the expressive subtlety of Jan van Eyck, has been "corrected"». La *Crocifissione* di Berlino, invece, dopo un accesso dibattito critico, è assegnata a un allievo di Robert Campin, si veda F. THÜRLEMANN, *Robert Campin. A Monographic Study with Critical Catalogue*, Prestel, München - Berlin - London - New York 2002, scheda n. II.3, pp. 294-295 [con bibliografia precedente].

il merito di cogliere gli aspetti fondamentali del suo pensiero⁶² e fu molto sollevato dall'approvazione di Meiss delle sue "incursioni nella giungla della *connoisseurship*"⁶³. Tuttavia, le reazioni negative non tardarono a giungere e l'esperto di pittura fiamminga Maurice W. Brockwell scrisse meno favorevolmente di *Early Netherlandish Painting*, non trovandosi d'accordo in merito ad alcune questioni specifiche, quali l'esistenza di Hubert van Eyck e l'interpretazione del *Ritratto dei Coniugi Arnolfini*, dal conoscitore inglese ritenuto un ritratto del matrimonio del pittore⁶⁴. Sull'«Art Bulletin» l'allievo di Panofsky Julius S. Held non poté che recensire positivamente il libro e anche Friedrich Winkler su «Kunstchronik» ne diede un riscontro positivo⁶⁵. Otto Pächt fece una riflessione molto articolata sul *disguised symbolism*, come si è visto secondo lui anticipato dal saggio di Meiss, ma ne contestò i presupposti, ritenendo improbabile che fosse la corrente naturalistica rivoluzionaria a mostrarsi e la dottrina teologica a celarsi⁶⁶. Ci furono anche altri sostenitori di *Early Netherlandish Painting* come Förster⁶⁷ e, soprattutto, Godwin, che paragonò il capitolo sullo Stile internazionale al saggio di Huizinga, quale «brilliant integration of a socio-literary study with an aesthetic-philosophical one»⁶⁸. Squilbeck commentò la pubblicazione di Panofsky con un tocco di ironia, tacciandolo di specialismo e lamentando una certa trascuratezza nel trattare della bottega di Roger van der Weyden e soprattutto un'ingiustizia nei confronti

⁶² AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 15 gennaio 1954: «If my book continues to please you, no other praise is necessary. Even should all the other reviews be more or less unfavourable, I shall die in peace».

⁶³ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 7 marzo 1954: «What makes me particularly happy is that you came out in favor of my excursions into the dangerous jungle of "connoisseurship" in the cases of the Sibiu portrait, the Philadelphia *St. Francis* and the Berlin *Calvary*. [...] Whatever others may say will matter very little after this».

⁶⁴ M.W. BROCKWELL, *Maurice W. Brockwell replies to Professor Panofsky*, in «The Connoisseur», CXXXIII, 538, 1954, pp. 266-267. Si vedano anche E. RENDERS, *Hubert van Eyck. Personnage de légende*, G. van Oest, Paris 1933; M.W. BROCKWELL, *The Van Eyck Problem*, Chatto & Windus, London 1954, mentre per il *Ritratto Arnolfini* cfr. ID., *The Pseudo-Arnolfini Portrait: A Case of Mistaken Identity*, Chatto & Windus, London 1952.

⁶⁵ HELD 1955, pp. 205-234; F. WINKLER, *Erwin Panofsky*, *Early Netherlandish Painting*, in «Kunstchronik», VIII, 1, 1955, pp. 9-26.

⁶⁶ PÄCHT 1956a, p. 275: «One would rather have expected to find the new realism secretly smuggled in [...] than vice versa theology camouflaged [...] as completely neutral, secular 'reportage'».

⁶⁷ O.H. FÖRSTER, *Erwin Panofsky*, *Early Netherlandish Painting*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», XVII, 1955, p. 257. B. MARTENS, *Meister Francke*, 2 voll., Friederichsen, De Gruyter, Hamburg 1929.

⁶⁸ F.G. GODWIN, *Erwin Panofsky*, *Early Netherlandish Painting*, in «College Art Journal», XV, 1, 1955, pp. 70-72: 72: «[...] only the understanding of the style can make the specific use of the symbols understandable».

della valutazione di Hugo van der Goes⁶⁹. L'esperto di miniatura e assistente alla Bibliothèque Royale di Bruxelles, Léon Delaissé, sollevò qualche dubbio sulla capacità dell'osservatore coevo di interpretare i complessi significati teologici celati nei dipinti fiamminghi, mettendo in guardia rispetto alla spiegazione simbolica adottata da Panofsky⁷⁰. Quest'ultimo scrisse una lunga lettera allo studioso belga discutendo di questioni metodologiche e attribuzioni, ma non entrò nel merito delle sue osservazioni sul simbolismo⁷¹. Meiss, i cui volumi sulla pittura francese alla corte dei Berry furono anni dopo stroncati dallo stesso Delaissé, scrisse a Pan che lo studioso belga era un «awfully nice man, and good at his trade, but he doesn't understand that of others»⁷², ma nonostante questo episodio⁷³ nel 1958 Delaissé fu chiamato a trascorrere l'anno accademico 1959-1960 a Princeton, prima di spostarsi a Harvard⁷⁴. Jacques Lavalleye, invece, apprezzò le qualità di «esegeta» più che «ricercatore» di Panofsky, concordando con le sue osservazioni e ugualmente positivo fu il parere di Karel Boon su «Oud Holland»⁷⁵. Il dibattito su quell'«equilibrio precario»⁷⁶ del simbolismo nascosto continuò nei decenni successivi tra gli studiosi dei primitivi fiamminghi, soprattutto tra gli anni Settanta e Ottanta⁷⁷ quando ormai se ne vedevano i frutti nella «trigger-happy iconology» dei successori di Panofsky⁷⁸.

⁶⁹ J. SQUILBECK, *Panofsky, Erwin, Early Netherlandish Painting*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», XXV, 1-2-3-4, 1956, pp. 253-254.

⁷⁰ L.M.J. DELAÏSSÉ, *Enluminure et peinture dans les Pays-Bas. A propos du livre de E. Panofsky «Early Netherlandish Painting»*, in «Scriptorium», XI, 1, 1957, p. 115: «Cette recherche constante du symbole est un plaisir capiteux pour l'esprit; elle est aussi dangereuse que certain critique littéraire, si elle prétend s'immiscer partout». Su Delaissé (1914-1972) si veda K.G. BOON, *L.M.J. Delaissé*, in «The Burlington Magazine», CXIV, 829, 1972, pp. 246-247; ad vocem *Delaissé, Léon M.J.*, in <http://www.dictionaryofarthistorians.org/delaissel.htm>.

⁷¹ Korr, IV, pp. 154-158 [Erwin Panofsky - Léon M.J. Delaissé, 10 settembre 1957].

⁷² AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 11 settembre 1957.

⁷³ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 17 dicembre 1957: «I hope that you will not object to this thus far preliminary arrangement and in fact may have fun with him (as I hope to have) in spite of all divergences of opinion».

⁷⁴ Korr, IV, pp. 235-236 [Erwin Panofsky - Millard Meiss, 24 marzo 1958].

⁷⁵ J. LAVALLAYE, *Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, XLIX, 1057, 1957, pp. 125-126; K.G. BOON, *Erwin Panofsky's Early Netherlandish Painting*, in «Oud Holland», LXXII, 3, 1957, p. 169. Boon accostò il testo di Panofsky al coevo H.W. LÖHNESEN, *Ältere niederländische Malerei*, Roth, Kassel 1956.

⁷⁶ S. ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Borinighieri, Torino 1984 (ed. or. EAD., *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago IL 1983), p. 11.

⁷⁷ HELD 1955, p. 212.

⁷⁸ Cfr. L. BENJAMIN, *Disguised Symbolism Exposed and the History of Early Netherlandish Painting*, in «Studies in Iconography», 2, 1976, pp. 11-24; S. ALPERS, *Is Art History?*, in «Daedalus», CVI, 3, 1977, pp. 1-13; J. DE COO, *A Medieval Look at the Merode Annun-*

2.2.3. La riduzione americana dell'iconologia a iconografia

La parabola di americanizzazione del suo pensiero si può dire tracciata quando nel capitolo teorico di *Meaning in the Visual Arts* Panofsky recise il cordone ombelicale con la *Geistesgeschichte* di matrice tedesca, eliminando le speculazioni di carattere più astratto⁷⁹. Il pragmatismo anglosassone – come osservò anche Krautheimer – aveva condizionato la teoria rendendola «più flessibile, meno ancorata alle categorie dei kantiani e sgombra dalle nebulosità degli hegeliani»⁸⁰, pertanto la definizione di significato intrinseco ora mutava verso lo *Zeitgeist* privo di dimensioni inconsce⁸¹. Panofsky, quindi, assunse una concezione più sistematica di opera d'arte come sintomo culturale in relazione a un simbolismo tradizionale⁸², liberandosi dai connotati idealisti del valore simbolico cassireriano: la «riduzione americana della iconologia a iconografia»⁸³ l'aveva trasformata in una «technique of research»⁸⁴. Previtali, a questo proposito, osservò che «Panofsky, se ne rendesse conto o no, aveva ottenuto la penetrazione della tradizione storiografica “warburghiana” negli Stati Uniti al prezzo di mettere tra parentesi proprio il carattere specifico distintivo di quella iconologia su cui all'inizio aveva puntato»⁸⁵. In relazione a questa americanizzazione della teoria panofskiana possono risultare

ciation, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLIV, 2, 1981, pp. 114-132; C.J. PURTLE, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton NJ 1982; L. SILVER, *The State of Research in Northern European Art of the Renaissance Era*, in «The Art Bulletin», LXVIII, 4, 1986, pp. 518-535; B.G. LANE, *Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting*, in «Simiolus», XVIII, 3, 1988, pp. 106-115; C. HARBISON, *Religious Imagination and Art-Historical Method: A Reply to Barbara Lane's "Sacred versus Profane"*, in «Simiolus», XIX, 3, 1989, pp. 198-205; ID., *Iconography and Iconology*, in *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, a cura di B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, pp. 378-406.

⁷⁹ E. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Doubleday, Garden City NY 1955 (trad. it. ID., *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962). Cfr. CIERI VIA 1994, p. 126. Recentemente Elsner e Lorenz hanno mostrato come l'assimilazione alla *forma mentis* americana fosse stata avviata negli *Studies* rispetto al precedente periodo tedesco, si veda ELSNER, LORENZ 2012, p. 492: «They show us not only a trajectory of his art-historical thinking but also a fundamental cultural transformation, the American assimilation of an already outstandingly assimilated German Jew».

⁸⁰ KRAUTHEIMER 1988 [1993], p. XXV.

⁸¹ PANOFSKY 1955b [1962], p. 35: «Quei principi di fondo che rivelano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica, *qualificato* da una personalità e condensato in un'opera» [corsivo mio].

⁸² E. CASTELNUOVO, M. GHELARDI, *97 Battle Road*, in E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1996², pp. XXXI-XXXII.

⁸³ G. PREVITALI, *Introduzione*, in PANOFSKY 1955b [1975], p. XXVI.

⁸⁴ GILBERT 1952, p. 202.

⁸⁵ PREVITALI 1975, p. XXIV.

interessanti le riflessioni di Meiss – le uniche formulate esplicitamente per una certa insofferenza alla speculazione teorica – nella premessa alla raccolta postuma *The Painter's Choice*, in cui rifletté proprio sul termine *meaning*:

«By the slippery word meaning I include what others have called intrinsic significance or implications – implications of the whole work of art which the artist and his patron may or may not have intended. Such meanings are disclosed by correlating the work with modes of expression, with contemporary religious or secular thought, or with attitudes shaped by the forms of social life»⁸⁶.

Questa definizione mostrava, innanzitutto, che lo storico dell'arte americano era rimasto fedele alla prima lezione panofskiana, in cui il livello iconologico può essere applicato dall'artista più o meno consapevolmente, legandosi a un *habitus* mentale determinato dalla filosofia e della religiosità. Al contempo, proseguiva Meiss, aveva inteso dare allo stile un ruolo maggiore di quanto non avessero fatto gli studi iconologici, nonostante le forme emergessero «to a greater degree from the mysterious recesses of the imagination». Inoltre, un altro indice del mutare degli studi iconologici a contatto con l'ambiente americano, era assegnata maggiore rilevanza nell'analisi dell'opera al nascere di nuovi stili in congiunzione con nuove forme maggiormente contestualizzabili rispetto alla «sopravvivenza», in base a quel meccanismo – evidenziato da Didi-Huberman – di passaggio dal *Nachleben* warburghiano al *survival*, che aveva comportato un «esorcismo» del concetto originario e a una sua storicizzazione⁸⁷. Carlo Ginzburg sottolineò che il Panofsky americano aveva ormai lasciato «cadere quella considerazione unitaria dei vari aspetti dell'opera d'arte», ovvero era venuta meno quella consentanea interpretazione di forma e contenuto, che aveva costituito il cuore dell'iconologia, a cui si può accostare quella parziale apertura alle teorie wölffliniane negli scritti giovanili su cui si è più recentemente soffermato Sciolla⁸⁸. Dunque, sebbene in continuità con Panofsky, Meiss nel proprio

⁸⁶ MEISS 1976, pp. VII-VIII.

⁸⁷ G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 (ed. or. Id., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris 2002), pp. 87-97.

⁸⁸ GINZBURG 1986, p. 55. Sciolla ha evidenziato che, pur nelle divergenze metodologiche rispetto allo studioso svizzero, Panofsky sia debitore all'approccio formalista in quanto «lo intuisce come veicolo per collegare le forme artistiche a quelle culturali, al fine di giungere al significato ultimo e più profondo di esse», in E. PANOFSKY, *I disegni di Michelangelo, 1922 (con una nota di Gianni Carlo Sciolla)*, in «Annali di Critica d'Arte», I, 2005, p. 19.

approccio cercò di mantenere quel doppio binario formalistico e contenutistico indicato da Argan, andando oltre quella definizione iconologia come studio del soggetto, data da 'Pan' per "eccesso di modestia", ed estendola anche ai principi formali⁸⁹. Ciò rispondeva agli auspici di Jakob Rosenberg, un allievo di Wölfflin e collega di Meiss a Harvard, che alla metà degli anni Sessanta fece un bilancio critico della disciplina, dal monopolio del formalismo al predominio dell'iconologia, per affermare la necessità di «strengthen once more the research on form or artistic and stylistic problems», in modo da tornare a un approccio più equilibrato, un'esigenza cui il metodo di Meiss cercò di dare una risposta⁹⁰.

2.3. L'influenza di Panofsky negli studi sulla miniatura

«[...] alla dogana la discussione cadde quasi subito sull'arte alla corte del duca di Berry, un tema al quale Meiss era pervenuto forte di una conoscenza completa dell'arte del '300. Potremmo dire che quella che era iniziata come una casuale conversazione tra due giovani studiosi ricevette forma definitiva nella monumentale opera alla cui maturazione e al cui risultato finale Panofsky fu ben lieto di assistere»⁹¹.

Il racconto di Heckscher troverebbe riscontro nella richiesta da parte del professore di Hannover già nel 1933 di una borsa di studio affinché Meiss potesse indagare l'influenza italiana nell'arte e miniatura francesi, che però non riuscì a ottenere⁹². Anche Walter W.S. Cook potrebbe avere incoraggiato Meiss verso questa strada, dal momento che nella relazione del suo viaggio europeo del 1924, descriveva la

⁸⁹ G.C. ARGAN, R. WEST, *Ideology and Iconology*, in «Critical Inquiry», II, 2, 1975, pp. 302-303. In questo articolo, traduzione inglese del celebre *La storia dell'arte* (1969), Argan aveva definito Panofsky il "Saussure della storia dell'arte" (ivi, p. 299) aprendo a un'interpretazione semiotica del metodo iconologico che ebbe una certa fortuna soprattutto francese (si vedano gli articoli citati in HOLLY 1991, pp. 194 e ss.) e una derivazione americana in Schapiro, cfr. CIERI VIA 1994, pp. 140-141; EAD., *Meyer Schapiro ed Erwin Panofsky fra stile e iconologia*, in *Meyer Schapiro ed Erwin Panofsky fra stile e iconologia*, in *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 22-24 febbraio 2006, a cura di L. Bortolotti, C. Cieri Via, M.G. Di Monte, M. Di Monte, Mimesis, Roma 2010, pp. 115-134.

⁹⁰ J. ROSENBERG, *Reflections of an Old Art Historian*, in «Art Journal», XXVI, 2, 1966, pp. 154-157: 156.

⁹¹ HECKSCHER 1969 [1996], p. 168.

⁹² Korr., I, pp. 574-580: 579 [Erwin Panofsky - Margareth Barr, 9 marzo 1933]: «He will, however, go to Europe anyway, and I think he would be the right man for the right job, for although the phenomenon as such is rather well-known (at least much talked about), nobody has ever cared for gathering a sufficient amount of substantial evidence, let alone gone into the questions of "Why" and "How"».

miniatura francese come un terreno vergine per nuove ricerche⁹³. D'altronde Meiss quando incontrò Panofsky era assistente di Cook e negli anni Cinquanta collaborò con il direttore dell'IFA per arricchire l'archivio fotografico della Frick Library con immagini di manoscritti miniati francesi, italiani e spagnoli⁹⁴. Inoltre, negli anni in cui Meiss studiava architettura a Princeton, Morey aveva già creato uno dei primi corsi dedicati allo studio della miniatura, il *Manuscript Seminar*, che attirò specialisti da tutto il mondo, tra cui Albert M. Friend, il quale, succeduto a Morey nel 1946, vi affiancò anche una biblioteca e una fototeca specializzate⁹⁵. In effetti, la miniatura interessò Meiss sin dagli anni Trenta, quando scrisse un articolo sul Maestro delle Grandes Heures di Rohan, artista peraltro che chiuderà l'ultimo volume dell'arte alla corte dei Berry, e nel la Frick Library 1938 chiese il suo parere di "esperto" per l'identificazione di alcuni fogli miniati⁹⁶. L'elaborazione di questi temi si svolgeva in parallelo agli studi di Panofsky, che nel 1939 teneva un corso all'IFA sui manoscritti miniati gotici e tardogotici della Pierpont Morgan Library, non a caso con un approfondimento proprio sul Maestro di Rohan⁹⁷. Un anno prima, ancora, Meiss scrisse - probabilmente su consiglio del suo mentore - una recensione all'edizione di Grace Frank e Dorothy Miner dei *Proverbes en rimes* del

⁹³ BRUSH 2005, p. 340: «There is enough material to keep a dozen scholars busy for the next twenty years. The thing to do is to bring these manuscripts out singly, in monograph form, and then to make schools of manuscripts».

⁹⁴ AAA, MMP. Copia della lettera di Millard Meiss a Walter W.S. Cook, 24 marzo 1954. Copia della lettera di Millard Meiss a Walter W.S. Cook, 14 febbraio 1956. Copia della lettera di Millard Meiss a Walter W.S. Cook, 29 gennaio 1957.

⁹⁵ ARONBERG LAVIN 1983, pp. 21, 30-31. Isa Ragusa ricordava che lo studio monografico di Friend sui ritratti degli Evangelisti nei manoscritti greci e latini era molto popolare tra gli studenti: A.M. FRIEND, in «Art Studies», V, 1927, pp. 115-147; VII, 1929, pp. 3-29. Cfr. RAGUSA 1998, p. 220. Già Morey aveva iniziato una raccolta fotografica dedicata ai manoscritti (ivi, p. 244). Su Friend (1894-1956) si veda E.T. DE WALD, F.F.J., *Albert Mathias Friend, Jr.*, in «Record of the Art Museum. Princeton University», XV, 2, 1956, p. 31; G.H. FORSYTH, *Albert M. Friend, Jr.*, in «College Art Journal», XLI, 4, 1957, pp. 340-341; *Albert Mathias Friend, Jr. (1894-1956)*, in «Dumbarton Oaks Papers», XII, 1958, pp. 1-2.

⁹⁶ M. MEISS, *Un dessin par le Maître des Grandes Heures de Rohan*, in «Gazette des Beaux-Arts», XIII, I, 1935, pp. 65-75; Id., *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbours and their Contemporaries*, 2 voll., Braziller, New York 1974, pp. 256-277. La corrispondenza Meiss-Panofsky si apre con una lettera che riguardava proprio la miniatura, AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 30 dicembre 1936. Sulla richiesta della Frick Library si veda FARLA, FC, Frick Art Reference Library - Central Correspondence. Lettera non firmata [Ethelwyn Manning] a Millard Meiss, 29 settembre 1938.

⁹⁷ E. PANOFSKY, *Reintegration of a Book of Hours executed in the workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»*, in *Mediaeval Studies in the Memory of A. Kingsley Porter*, a cura di W.R.W. Kohler, 2 voll., Harvard University Press, Cambridge MA 1939, II, pp. 479-499.

XV secolo, conservati presso la Walters Art Gallery di Baltimora⁹⁸. Il professore tedesco aveva fortemente suggerito al più giovane studioso americano di indagare la fucina artistica francese come punto di snodo tra la corrente stilistica italianizzante del Trecento e gli sviluppi fiamminghi del secolo successivo, un compito che, secondo lui, solamente Meiss era in grado di portare a compimento⁹⁹. In questa fase lo studio della miniatura si stava affermando oltreoceano, grazie a importanti esperienze di catalogazione, come il *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada* realizzato da Seymour De Ricci e W.J. Wilson¹⁰⁰, e attraverso attività espositive, come la celebre mostra presso la Walters Art Gallery *Illuminated Books of the Middle Ages* curata da Dorothy E. Miner con 233 manoscritti dall'VIII al XVII secolo da collezioni pubbliche e private¹⁰¹. Questo era l'orizzonte che si profilava a Meiss quando decise di dedicarsi alla ricerca sulla miniatura francese, motivo per cui soggiornò a Parigi alla metà degli anni Cinquanta. Lo studio sulla pittura francese, infatti, fu menzionato in una lettera a Berenson del 1951 e nel corso del decennio fece alcune incursioni nel campo con alcune recensioni, a partire da quella del 1952 al volume di Grete Ring *A Century of French Painting*¹⁰².

⁹⁸ G. FRANK, D. MINER, *Proverbes en rimes. Text and Illustrations of the Fifteenth Century from a French Manuscript in the Walters Art Gallery Baltimore*, The John Hopkins Press, Baltimore MD 1937; M. MEISS, *Grace Frank and Dorothy Miner, Proverbes en rimes*, in «The Art Bulletin», XX, 3, 1938, pp. 332-333. Panofsky, non a caso, fu espressamente ringraziato dalle autrici per le indicazioni fornite (FRANK, MINER 1937, p. VIII). Inoltre, in una lettera di Panofsky alla redazione di «Magazine of Art» del 22 novembre 1938, lo storico dell'arte difendeva le pubblicazioni della Walters Art Gallery di Baltimora e, in particolare, il libro in questione, si veda Korr., II, pp. 166-167 [Erwin Panofsky - Editor of Magazine of Art, 22 novembre 1938]. Cfr. anche la recensione di H.W. JANSON, *Grace Frank, Dorothy Miner, Proverbes en rimes*, in «Speculum», XIV, 3, 1939, pp. 379-381.

⁹⁹ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 22 marzo 1956: «I do not know whether you remember that I recommended this subject to you when we first met (now exactly twenty-five years ago) on the grounds that you, with your superior knowledge of Italian Trecento painting, were probably the only man who could do justice to a field which was and is normally cultivated by scholars whose horizon is very much limited by the Alps. My opinion has not changed since».

¹⁰⁰ S. DE RICCI, W.J. WILSON, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, 3 voll., H.W. Wilson Company, New York 1935-1940.

¹⁰¹ *Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance*, catalogo della mostra (Baltimora 1949), a cura di D.E. Miner, The Baltimore Museum of Art, Baltimore MD 1949. Cfr. F. WORMALD, *The Walters Art Gallery: Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance*, in «The Burlington Magazine», XCI, 558, 1949, p. 265; P. BUTLER, *Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance*, in «The Library Quarterly», XIX, 4, 1949, p. 298.

¹⁰² BB, BMBP. Lettera di Millard Meiss a Bernard Berenson, 3 aprile 1951. G. RING, *A Century of French Painting: 1400-1500*, Phaidon, London 1949; M. MEISS, *Grete Ring, A Century of French Painting: 1400-1500*, in «Magazine of Art», XLV, 1952, p. 46.

Nel 1953 comunicava nuovamente al conoscitore lituano di voler riprendere lo studio della miniatura sotto i Valois incominciato una quindicina di anni prima, forse stimolato dall'incarico ricevuto dalla Frick Library di procurare riproduzioni fotografiche dei più celebri manoscritti alla Bibliothèque Nationale¹⁰³. A Parigi stava al contempo lavorando a un «manuscript book»¹⁰⁴ che nell'aprile 1956 sembrava essere in fase di completamento e stava per essere pubblicato dalla Princeton University Press¹⁰⁵. Quando Meiss riprese la preparazione dei volumi nel decennio seguente poté usufruire del Fund for French Painting dell'Institute for Advanced Study, cui la Frick Library contribuì significativamente¹⁰⁶. La lunga gestazione dello studio sulla pittura francese fu raccontata da Meiss stesso: una prima versione era stata completata nel 1956, mentre nel 1959 era stato sostanzialmente terminato il primo volume¹⁰⁷, grazie alla collaborazione di Gertrude Coor-Achenbach¹⁰⁸, e in quell'anno Panofsky gli scriveva:

«I am delighted to hear that you are now starting that *opus maius* which, if memory serves, we discussed way back in 1931. I then thought, and I still think, that you are the only art historian now living to be equal to this task because you are equally at home in Italy and in the Northern countries»¹⁰⁹.

L'ultimo volume della serie sui Fratelli Limbourg, invece, aveva preso forma durante gli anni di insegnamento a Harvard, anticipando

¹⁰³ BB, BMBP. Lettera manoscritta su carta intestata "35 East 84th Street - New York 28, N.Y." di Millard Meiss a Bernard Berenson, 23 febbraio 1953. Dalle corrispondenze si apprende di un incidente occorso con Jean Porcher - il cosiddetto «Porcher Affair» - il quale non accettò lo scambio, da lui stesso proposto, di fotografie di manoscritti francesi con quelle degli esemplari nelle collezioni americane: AAA, MMP. Dattiloscritto "The Porcher Affair".

¹⁰⁴ AAA, MMP. Copia della lettera di Millard Meiss a Walter W.S. Cook, 27 febbraio 1956: «When do you return to Europe? We are leaving in mid-April, but for a relatively short trip because I must come back to continue writing my manuscript book».

¹⁰⁵ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 22 marzo 1956: «Let me say also how elated I was to hear that your book on French illumination is so near to completion». AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 28 aprile 1956.

¹⁰⁶ FARLA, FC, Helen Clay Frick Papers, Series: Alphabetical File. Lettera di Millard Meiss a Helen C. Frick, 11 marzo 1966.

¹⁰⁷ M. MEISS, *Preface*, in ID., *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, 2 voll., Phaidon, London-New York 1967, pp. VII, X.

¹⁰⁸ La studiosa (1915-1962) ottenne in quell'anno il posto di assistente ricercatrice all'Institute for Advanced Study per collaborare con Meiss ai libri sulla miniatura, si veda R.W. LEE, *Gertrude Coor-Achenbach, 1915-1962*, in «Art Journal», XXII, 4, 1963, p. 246.

¹⁰⁹ *Korr.*, IV, pp. 529-530 [Erwin Panofsky - Millard Meiss, 18 settembre 1959].

alcuni temi in un ciclo di conferenze alla Pierpont Morgan Library¹¹⁰.

Nel 1956, stanco di essere considerato un *outsider* dagli specialisti come Otto Pächt¹¹¹, Meiss decise di inserirsi ufficialmente nel dibattito critico recensendo la mostra *Les manuscrits à peinture en France du XIIIe au XIVe siècle* organizzata dal conservatore della Bibliothèque Nationale e pioniere negli studi sui manoscritti miniati Jean Porcher¹¹², mentre aveva intenzione scrivere un commento su *De Giotto à Bellini*, un'esposizione sui dipinti italiani dai musei provinciali¹¹³. In queste due «fundamental reviews» – come le definì Carl Nordenfalk – lo storico dell'arte americano delineò alcune osservazioni approfondite nel volume, che allora si presumeva di prossima uscita, sull'arte alla corte del Duca di Berry¹¹⁴. L'esposizione curata da Porcher, preceduta da una mostra sui manoscritti dal VII al XII secolo¹¹⁵, raccoglieva numerosi libri miniati dal Due al Quattrocento dalle biblioteche di provincia a confronto con la coeva produzione pittorica e rientrava nel progetto *Trésors des bibliothèques de France* per la catalogazione dei patrimoni nelle sedi periferiche¹¹⁶. Léopold Delisle nella pionieristica

¹¹⁰ M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Boucicaut Master*, Phaidon, London 1968, p. IX.

¹¹¹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 28 aprile 1956: «Actually, several things partly the fact that Pächt, whom I met in the exhibition last week, treats me as a complete outsider – have led me to decide to write a review of the exhibition myself, in other words, to throw my own hat in the ring».

¹¹² *Les manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi 1954), a cura di J. Porcher, Bibliothèque Nationale, Paris 1954. Su Jean Porcher (1892-1966): E. PANOFSKY, *Homage to Jean Porcher*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, CV, LXII, 1135, 1963, pp. 11-16; J. CAIN, *Jean Porcher Conservateur en chef du Cabinet des Manuscrits*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, CV, LXII, 1136, 1963, pp. 171-175; M.-L. CONCASTY, *Jean Porcher (1892-1966)*, in «Cahiers de civilisation médiévale», IX, 1966, pp. 275-277; N.J. MORGAN, ad vocem *Porcher, Jean*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, 34 voll., Macmillan Publishers, London 1996, XXV, p. 248.

¹¹³ *De Giotto à Bellini*, catalogo della mostra (Parigi 1956), a cura di M. Laclotte, Editions des Musées Nationaux, Paris 1956. Cfr. AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 28 aprile 1956: «Life is very stimulating in Paris, what with the show in the Nationale, another show of 70 mss. in Chantilly (nothing new of real importance), and the fascinating show of Italian paintings from the Musées de Province (including Ajaccio!) which I saw today before the vernissage. This is full of problems (my head is nodding), and I would like to review it also later on, if I can possibly find time».

¹¹⁴ *Korr*, III, pp. 1072-1073 [Carl Nordenfalk – Erwin Panofsky, 19 novembre 1956]: «Both [his fundamental reviews] prove that the leadership in the studies of late Medieval art vindicated for U.S.A. by your last *magnum opus* – Early Netherlandish painting – is successfully defended by Millard Meiss». Cfr. MEISS 1954f, p. 5.

¹¹⁵ *Les manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi 1954), a cura di J. Porcher, Bibliothèque Nationale, Paris 1954.

¹¹⁶ F. MOLY, *Jean Porcher e le esposizioni di miniatura alla Bibliothèque nationale, in Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, Edizioni della Normale, Pisa 2008, pp. 238-239. Cfr. anche *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, catalogo della mostra (Parigi 1993-1994), a

mostra sui primitivi francesi del 1904 aveva raggruppato un nucleo di duecentodieci manoscritti¹¹⁷, avviando una tradizione di eventi espositivi nel resto dell'*Hexagone*¹¹⁸. Nello stesso 1955 ci fu anche un convegno al Collège de France dedicato alle correnti internazionali nell'arte francese del XV secolo, dove figuravano un contributo di Léon M.-J. Delaissé sui centri di produzione dei manoscritti sotto il ducato di Filippo il Buono, una breve nota di Jacques Dupont sui rapporti tra la Francia e l'Italia nel XIV-XV secolo e, soprattutto, uno studio di Otto Pächt su un *Libro d'Ore* appartenuto a René d'Anjou conservato al British Museum¹¹⁹. La lettura stilistica delle miniature in Pächt si accompagnava all'interpretazione iconologica, non tralasciando peraltro riferimenti al contesto politico di *Roi René*, un approccio che sicuramente rappresentò un modello per Meiss al lavoro in quegli anni sugli stessi temi¹²⁰. Nella propria recensione Meiss tratteggiò un sapiente profilo stilistico della miniatura negli *atelier* parigini tra XIII e XIV secolo, rivolgendosi allo storico dello stile che avrebbe trovato in questa tecnica prospettive più intricate e avvincenti rispetto alla pittura per la maggiore libertà esecutiva, la diversa fruizione e le ridotte dimensioni, tanto che il maestro spesso non cercava nemmeno di attenuare le diversità stilistiche dei singoli collaboratori¹²¹. Una festa per gli occhi del conoscitore che il recensore

cura di F. Avril, N. Reynaud, Flammarion, Paris 1993; A. CHÂTELET, *De Jean Porcher à François Avril et Nicole Reynaud: L'enluminure en France entre 1440 et 1520*, in «Bulletin Monumental», CLII, 1, 1994, pp. 215-226.

¹¹⁷ A. MALRAUX, *Préface au catalogue de l'exposition "Les manuscrits à peinture en France du XIIIe au XVIe siècle"*, ried. in *Id.*, *Ecrits sur l'art II, Œuvres complètes*, vol. V, Gallimard, Paris 2004, pp. 1117-1125. Cfr. *L'exposition des Primitifs Français: la peinture en France sous les Valois*, catalogo della mostra (Parigi 1904), a cura di H. Bouchot, 2 voll., Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris 1904. Sulla Mostra dei Primitivi francesi si veda F.-R. MARTIN, *L'administration du génie national. L'exposition des Primitifs français de 1904*, in CASTELNUOVO, MONCIATTI 2008, pp. 93-108.

¹¹⁸ J. CAIN, *Préface*, in PORCHER 1954, p. V. Cfr. A. CHASTEL, *Illumination and Discoveries*, in «ArtNews», L, 6, 1951, pp. 36-39, 57.

¹¹⁹ Cfr. J. PORCHER, *Les courants internationaux dans l'art français du XVe siècle*, L.M.-J. DELAISSÉ, *Les principaux centres de production de manuscrits enluminés dans les Etats de Philippe le Bon*, J. DUPONT, *Quelques exemples des rapports entre la France et l'Italie* e O. PÄCHT, *René d'Anjou et les Van Eyck* tutti in «Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises», 8, 1956, pp. 7-10, 11-33, 35-40, 41-67.

¹²⁰ Pächt si occupò, inoltre, dei rapporti tra i Limbourg e Pisanello ribaltando la tradizionale tesi di unilaterale influenza dell'Italia sulla Francia O. PÄCHT, *The Limbourgs and Pisanello*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, LXII, 1136, 1963, pp. 109-122. Si veda quanto Meiss scriveva nello stesso 1963 sui contatti tra Nord e Sud, M. MEISS, *French and Italian Variations on an Early Fifteenth-Century Theme: St. Jerome and his Study*, in «Gazette des Beaux Arts», s. VI, LXII, 1136, 1963, pp. 163-164.

¹²¹ *Id.*, *The Exhibition of French Manuscripts of the XII-XIV Centuries at the Bibliothèque Nationale*, in «The Art Bulletin», XXXVIII, 3, 1956, p. 188. Meiss contribuì qualche anno dopo agli studi in onore di Jean Porcher, si veda *Id.*, *French and Italian Variations on an Early Fifteenth-Century Theme: St. Jerome and his Study*, in «Gazette

si prometteva di esplorare in un prossimo studio approfondito sulla miniatura francese¹²². La necessità di una pubblicazione comprensiva era ravvisata anche da Francis Wormald nel suo commento alla mostra parigina, in quanto dal libro di Grete Ring secondo lui non vi erano più stati tentativi di analisi della pittura francese né tantomeno della miniatura¹²³. Proprio questa esigenza spiegherebbe il successo del testo di Jean Porcher *L'enluminure française* (1959) – subito tradotto in inglese, italiano, tedesco e svedese – che costituì un punto fermo per la storiografia degli studi sull'arte del minio¹²⁴. Lo studioso di miniatura Carl Nordenfalk preannunciò a Panofsky di voler scrivere una dettagliata recensione della mostra parigina facendo riferimento alle tesi avanzate da Meiss, con le quali si trovava in pieno accordo¹²⁵, e un anno dopo quest'ultimo poté ricambiare il favore commentando lo studio del collega svedese sul *Livre des Deduis du Roi Modus et la Reine Ratio*¹²⁶. La mostra *De Giotto à Bellini* curata da Michel Laclotte presentava opere d'arte italiane anch'esse provenienti dai musei provinciali francesi e nel recensirla Meiss colse l'occasione per esplorare l'influenza italiana sulla miniatura francese¹²⁷. Se il saggio

des Beaux-Arts», s. VI, CV, LXII, 1136, 1963, pp. 147-170.

¹²² MEISS 1956a, p. 190: «Thus the problems presented by paintings in manuscripts are in one sense more complex just because the *possibilities* of stylistic distinction are *greater*» [corsivi nel testo].

¹²³ F. WORMALD, *French Illuminated MSS. in Paris*, in «The Burlington Magazine», XC-VIII, 642, 1956, pp. 330-331, 333.

¹²⁴ J. PORCHER, *La miniatura francese*, Electa, Milano 1959 (ed. or. Id., *L'enluminure française*, Arts et Métiers Graphiques, Paris 1959). Cfr. G. VILLA GUGLIELMETTI, *Jean Porcher*, La miniatura francese, in «Arte Lombarda», VI, 1, 1961, p. 121.

¹²⁵ C. NORDENFALK, *Französische Buchmalerei 1200-1500*, in «Kunstchronik», IX, 7, 1956, pp. 179-189. AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 28 aprile 1956: «I had a nice letter from Nordenfalk offering to refer to my observation. In my reply I told him that while the text of my book essays to prove that the *Way to Calvary* is a later work by the "Brussels Master", it concludes, for reasons of size and the presence of donors (or laity) and familial pets, that the "miniature" probably did *not* belong to the Grandes Heures, but was actually, as I think you suggested, to be put on the wall as an independent object. Further examination here does not lead me to want to alter what I have written». Dal 1968 al 1971 Nordenfalk insegnò a Princeton e fu in stretti rapporti con Panofsky e Meiss. Su Carl Nordenfalk (1907-1992) si vedano i necrologi su «The Burlington Magazine» (CXXXV, 1078, 1993, pp. 38-39), «Speculum» (LXVIII, 3, 1993, pp. 940-941).

¹²⁶ Nordenfalk tracciò l'evoluzione di un tema studiato a partire dalla polarità di forma e contenuto in piena sintonia con l'approccio di Meiss (C. NORDENFALK, *Kung Pratik's Och Drottning Teoris Jaktbok: Le Livre des Deduis du Roi Modus et la Reine Ratio*, Norsted, Stockholm 1955). M. MEISS, *Carl Nordenfalk*, Kung Pratik's Och Drottning Teoris Jaktbok. Le Livre des Deduis du Roi Modus et la reine Ratio, in «Speculum», XXXII, 3, 1957, pp. 594-596: 595. Cfr. anche F. WORMALD, *Kund Praktis och Drottning Teoris Jaktbok: an Art-historical Commentary by Carl Nordenfalk*, in «The Burlington Magazine», XCIX, 646, pp. 32-33.

¹²⁷ LACLOTTE 1956; M. MEISS, *Primitifs italiens à l'Orangerie*, in «Revue des Arts», VI, 3,

sulla fortuna dei primitivi nel collezionismo francese di André Chastel raccolse il plauso dell'americano, quest'ultimo nutriva qualche riserva sull'influenza della *connoisseurship* di Roberto Longhi sul curatore Laclotte¹²⁸, una riflessione che va pesata rispetto al rapporto che Meiss intrattenne con il potente conoscitore italiano e soprattutto tenendo presente l'ostilità tra Longhi e Panofsky che in quegli anni era ormai più che manifesta¹²⁹. Secondo lo studioso statunitense, infatti, laddove per il Quattrocento la critica si era aperta a centri di produzione diversi da Siena e Firenze, per il Trecento le revisioni erano più recenti e talvolta segnate da giudizi un po' eccessivi¹³⁰, come nel caso del saggio di Longhi sulla pittura umbra allora ancora inedito, ma di cui quest'ultimo aveva dato notizia nelle pagine del catalogo della mostra¹³¹. In particolare, il recensore polemizzò su alcune tesi del piemontese, in ultimo l'attribuzione di un'opera secondo lui erroneamente a Francesco Traini anziché a Giovanni di Niccolò, conseguenza della persistente incomprensione del pittore trecentesco e il permanere di una certa "nuvola bolognese"¹³². Meiss quindi era andato oltre il compito di mero *reportage* dell'evento, mettendo sul tavolo alcune problematiche che avrebbe approfondito negli anni seguenti e, rispetto a *Primitifs italiens à l'Orangerie*, Panofsky si complimentò con lui perché in poche pagine aveva «reduced chaos to a semblance of order»¹³³.

Nel corso del soggiorno parigino lo studioso americano meditava di pubblicare due lunghi articoli su Mantegna e Bellini in un volume sul Quattrocento tra Italia e Nord Europa, per cui chiese consiglio a Panofsky, il quale lo indirizzò verso l'editore tedesco (con sede a New York) Augustin¹³⁴. Il volume miscelaneo non fu realizzato ma nel 1957 uscì il libretto *Mantegna as Illuminator*, in cui Meiss attribuì

1956, pp. 139-148.

¹²⁸ A. CHASTEL, *Le goût des « Préréphaélites » en France*, in LACLOTTE 1956, pp. VII-XXI. MEISS 1956d, p. 139: «Ce catalogue est en effet un hommage rendu aux méthodes critiques et aux réussites de Longhi. Son opinion, verbale ou écrite, est toujours celle qui l'emporte».

¹²⁹ Per questi problemi si rimanda al Cap. 5.

¹³⁰ MEISS 1956d, p. 146.

¹³¹ In realtà l'articolo di Longhi apparve solo dopo qualche anno: R. LONGHI, *Apertura sui Trecentisti umbri*, in «Paragone», XVII, 191, 1966, pp. 3-17; ID., *Postilla all'Apertura sugli umbri*, in «Paragone», XVII, 195, 1966, pp. 3-8.

¹³² MEISS 1956d, p. 148.

¹³³ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 8 febbraio 1957.

¹³⁴ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 21 aprile 1956: «Having on my hands two longish articles, one on Bellini (Giovanni), the other on Mantegna (not yet finished), it occurred to me that it might be nice though not necessarily practical to put them together in a small book, joining to them 2 or 3 15th century papers more or less related in theme that have already been published in periodicals, acts, or festschriften». Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 25 aprile 1956.

all'artista veneto le illustrazioni di alcune carte del manoscritto sulla vita di san Maurizio patrono dell'Ordine della Mezzaluna conservato alla Bibliothèque Nationale e di due pagine della *Geographia* di Strabone della Bibliothèque Rochegude di Albi¹³⁵. Lo storico dell'arte statunitense intendeva dimostrare le influenze stilistiche oltramontane su Mantegna, spesso trascurate dalla critica¹³⁶ e, al contempo, analizzare il suo ruolo nel *revival* della capitale quadrata romana all'interno del circolo umanistico di Felice Feliciano (non a caso il titolo del libro riecheggia il saggio di Saxl *Jacopo Bellini and Andrea Mantegna as Antiquarians*¹³⁷). Meiss era interessato alla ricostruzione della committenza dei manoscritti giunti a Ren   d'Anjou come dono del nobile veneziano Jacopo Antonio Marcello con lui impegnato nella guerra contro Milano, a suggello di un'alleanza politica, usata dal professore di Princeton come chiave interpretativa di alcune iconografie allusive al ruolo di Venezia nello scacchiere politico. Ciononostante la critica focalizz   la propria attenzione unicamente sul problema attribuzionistico, rimasto a lungo aperto sino allo spostamento a Giovanni Bellini in anni pi   recenti¹³⁸.

Sebbene Panofsky preannunciasse la prossima pubblicazione degli studi sull'arte alla corte di Berry nel suo *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, menzionando anche la prima recensione del 1956, il progetto vide un primo compimento solamente nel 1967¹³⁹. Finalmente, dopo anni in cui si era occupato di pittura murale e su tavola, Meiss poteva ammettere il forte fascino che per lui aveva sempre rivestito la pagina miniata:

«I was attracted by the relative spontaneity of illumination, by its fresh color, and its freedom from the alterations, losses and repair that mar most paintings of larger size. Paintings in books more consistently give one a better notion of what their creators wanted. They are often also far more varied in subject, and, given the almost complete loss of large-scale secular painting, they preserve for us something of this

¹³⁵ M. MEISS, *Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy*, Augustin - Columbia University Press, New York 1957. Nel 2011   stata fatta una ristampa anastatica del volume curate dalla Literary Licencing.

¹³⁶ MEISS 1976, p. 33.

¹³⁷ F. SAXL, *Jacopo Bellini and Andrea Mantegna as Antiquarians*, in *Lectures*, 2 voll., The Warburg Institute, London 1957, I, pp. 150-160 (trad. it. ID., *L'antichit   classica in Jacopo Bellini e nel Mantegna*, in ID., *La storia delle immagini*, Laterza, Bari 1965, pp. 79-90).

¹³⁸ L. BELLOSI, scheda, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi 2008-2009), a cura di G. Agosti, D. Thiebaut, Hazan, Paris 2008, pp. 119-123 [con bibliografia precedente].

¹³⁹ E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano 1971 (ed. or. ID., *Renaissance and Renascences in Western Art*, Almqvist & Wiskell/Gebers Förlag AB, Stockholm 1960), p. 185.

rather novel and increasingly important branch of the art of the late Middle Ages»¹⁴⁰.

Il portato e il debito nei confronti di Panofsky, consultato a più riprese per i problemi relativi ai fogli miniati in corso d'opera, era molto evidente, infatti *Early Netherlandish Painting* costituì un modello indiscusso che Meiss ripropose nell'impostazione della propria opera, espressione di un'idea di *corpus* che cercava di tenere insieme il prototipo offeneriano di catalogo per successione di personalità artistiche con la struttura per problematiche e temi proposta da Panofsky. La miniatura era stata trattata dallo storico dell'arte tedesco nel primo capitolo sull'illustrazione franco-fiamminga del XIV secolo come canale di penetrazione degli stilemi del Trecento italiano a nord delle Alpi, sulla scorta a sua volta delle osservazioni di Meiss¹⁴¹, guardando, nella fattispecie, alla fucina artistica parigina e tracciando, come in seguito avrebbe sottolineato Delaissé, «the first satisfactory synthesis on this fascinating subject»¹⁴². L'allievo americano si concentrò proprio sull'ambito artistico da cui prendeva le mosse il discorso di Panofsky e lo sviluppò nel suo *French Painting in the Time of Jean de Berry*, che costituì in tal senso il più alto omaggio di Meiss al maestro, il quale riuscì unicamente a vedere il primo volume, ricordava Heckscher, che sfogliò proprio nelle ultime ore di vita con soddisfazione per quell'allievo che aveva seguito la direzione da lui suggeritagli anni prima¹⁴³. Nel giro di pochi anni seguirono

¹⁴⁰ MEISS 1967d, I, p. VII.

¹⁴¹ Un'anticipazione di questi problemi era stata fatta in un articolo giovanile sugli affreschi di Béziers: ID., *Fresques italiennes cavallinesque et autres, à Béziers*, in «Gazette des Beaux-Arts», XVIII, 1937, pp. 275-286. L'importanza delle aperture di questo articolo è stata sottolineata da Castelnuovo, sebbene quest'ultimo si contrappose alla posizione «anti-avignonese» condivisa da Panofsky e Meiss, facendo riferimento anche a una lettera di Longhi del 1956, in E. CASTELNUOVO, *Ritorno in Avignone*, in ID., *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Einaudi, Torino 1991², pp. XXII-XXIII: «La presa di posizione anti-avignonese di Millard Meiss risaliva a una incomprensione, dovuta all'uso di criteri di giudizio fondati su standards fiorentino-senesi, dei caratteri poco ortodossi e assai spinti e peculiari delle pitture di Matteo Giovannetti al Palazzo dei Papi. Quella di Erwin Panofsky era più astratta, più teorica legata com'era alla sua rivendicazione di Parigi come centro di elaborazione nel Trecento di una nuova cultura figurativa nata dall'incontro tra le innovazioni toscana nel campo della rappresentazione dello spazio e le attenzioni naturalistiche che si erano manifestate nella miniatura gotica del Nord».

¹⁴² PANOFSKY 1953, I, p. 26: «Artists of different origin, yet unified and supported by the solid tradition of their adopted country, engaged in a methodical and - to borrow a happy phrase from Millard Meiss - "selective" assimilation of the various Trecento currents». R. DELAISSE, *Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry, Part I*, in «The Art Bulletin», LII, 2, 1970, p. 206.

¹⁴³ HECKSCHER 1969 [1996], p. 159: «Nelle ultime ore di vita (con i tratti che assomi-

anche gli altri volumi del *corpus* meissiano: nel 1968 uscì quello sul Maestro di Boucicaut - dedicato alla memoria di Panofsky - e prima di morire riuscì a vedere pubblicato nel 1974 anche l'ultimo sui fratelli Limbourg¹⁴⁴. In quel periodo Meiss scrisse anche numerosi articoli e saggi di approfondimento su singoli aspetti legati alla miniatura francese, a partire dall'intervento sui ritratti di Jean de Berry del 1963 e dal contributo apparso nel primo numero della «Revue de l'Art» di André Chastel¹⁴⁵, avviando uno stretto dialogo con gli specialisti oltralpini, come testimoniato da numerose corrispondenze. Tra le risposte dei colleghi francesi, Julien Cain, in particolare, rievocò il solco tracciato da Panofsky e Porcher:

«Panofsky [...] aurait été heureux certes de voir cette grande réalisation. Je pense aussi à la joie que notre cher Jean Porcher aurait eue à étudier ces trois volumes. Il y aurait vu une nouvelle justification de l'effort qu'il a poursuivi pour donner à l'histoire de l'enluminure française la place qu'elle doit avoir dans l'histoire de l'art si l'on veut vraiment comprendre les origines et l'évolution de la peinture en France»¹⁴⁶.

La recensione molto critica al primo volume della pittura alla corte del Duca di Berry firmata da 'Bob' Delaissé, apparsa proprio sull'«Art Bulletin», sollevò molte perplessità negli ambienti vicini allo studioso americano, in quanto ne attaccava l'impostazione metodologica stessa¹⁴⁷. La prima riserva dello storico dell'arte belga era per non aver trattato l'intera produzione pittorica della corte francese, limitandosi unicamente alla miniatura a scapito, soprattutto, della pittura su tavola. Ragionando ancora sulle promesse non mantenute, Delaissé toccò il problema della definizione geografica, ovvero s'interrogò se

gliavano più che mai a quelli dell'anziano Voltaire dallo sguardo di gufo), tenendo con le braccia stese sopra la testa il poderoso volume di tavole dell'opera di Millard Meiss *French Paintings in the Time of the Duc de Berry* [...] e richiamando l'attenzione del suo ospite [...]». Si veda anche AAA, MMP. Lettera di Gerda Soergel a Millard Meiss, 16 febbraio 1969: «I am sad for both you and Pan that you can no longer talk about it together, but remember with tears in my eyes the moment when you brought the Berry volumes last year to Pan's bedside».

¹⁴⁴ MEISS 1974b.

¹⁴⁵ ID., *A Lost Portrait of Jean de Berry by the Limbours*, in «The Burlington Magazine», CV, 719, 1963, pp. 51-53; ID., *La Mort et l'Office des Morts à l'époque du Maître de Boucicaut et les Limbours*, in «Revue de l'Art», 1, 1968, pp. 17-25. Si ricordano inoltre: ID., S. OFF, *The Bookkeeping of Robinet d'Estampes and the Chronology of Jean de Berry's Manuscripts*, in «The Art Bulletin», LIII, 2, 1971, pp. 225-235; M. MEISS, *The Master of the Breviary of Jean Sans Peur and the Limbours*, Oxford University Press, London 1971; ID., S. OFF, *Deux miniatures perdues du Téreence des ducs*, in «Revue de l'Art», 15, 1972, pp. 62-63.

¹⁴⁶ AAA, MMP. Lettera di Julien Cain a Millard Meiss, 2 gennaio 1969.

¹⁴⁷ R. DELAISSÉ, *Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry, Part I*, in «The Art Bulletin», LII, 2, 1970, pp. 206-212.

“pittura francese” fosse una corretta definizione stilistica rispetto alla “pittura in Francia”, cui si aggiungeva il fatto che lo studioso americano avesse completamente ignorato la situazione provinciale. Meiss era poi responsabile di un «unconscious prejudice» nel privilegiare opere attribuite rispetto alle anonime e il materiale era, sempre a giudizio del recensore, «artificially circumscribed», nonché limitato dal postulato che tutta la miniatura parigina fosse riassumibile nelle commissioni del Duca di Berry¹⁴⁸. Delaissé era disturbato dal tono assertivo delle premesse di Meiss, del quale indirettamente esprime un giudizio di valore paragonandolo al “fallibile” Panofsky, «who for all the conviction of his scholarship was able to accept his errors, to laugh at them and start again on a new basis»¹⁴⁹. Infine, il metodo di Meiss era definito un “aristocratic approach” tipico di coloro che si occupavano di Rinascimento italiano, affetti da un preconcetto di «superhuman grandeur and semi-divine origin» della creazione artistica:

«The artistic production of a milieu or epoch is entirely explained by the most important creators of the period, and they, in turn, are explained by each other as if they were transmitting the exclusive gift of artistic creation from one to the other»¹⁵⁰.

Questo approccio aristocratico si riscontrerebbe nell’alto livello qualitativo degli esempi presi in considerazione, nello status del committente e nell’unico riferimento all’influenza italiana a detrimento della compresente corrente fiamminga; inoltre, l’assunto che opere di qualità inferiore fossero ritenute copie di un originale superiore anziché tentativi precedenti aveva condotto, secondo il recensore, a molteplici errori di datazione¹⁵¹. Se l’analisi iconografica e del contesto storico costituivano il punto di forza del testo, l’esame stilistico risentiva di una «excessive assurance» a tratti irritante eccessivamente fondata sull’importanza della componente italianizzante¹⁵². Le reazioni a questa impietosa recensione furono molteplici, infatti immediatamente Janson esortò Meiss a pubblicare sull’«Art Bulletin» una risposta alla «unfair review», benché non fosse in gioco la reputazione del libro quanto quella del recensore¹⁵³. Hugo

¹⁴⁸ Ivi, pp. 206-207.

¹⁴⁹ Ivi, p. 208: «It seems to me that there is a serious confusion here between “proof” and mere argument, between reduction and hypothesis or interpretation».

¹⁵⁰ Ivi, p. 209.

¹⁵¹ Ivi, p. 210. Una certa forzatura nell’individuare modelli e prototipi era stata osservata anche da S. FERBER, *French Painting in the Time of Jean de Berry by Millard Meiss*, in «Speculum», XLV, 3, 1970, p. 482.

¹⁵² DELAISSÉ 1970, p. 212.

¹⁵³ AAA, MMP. Lettera di Horst W. Janson a Millard Meiss, 25 luglio 1970.

Buchtal, ancora, fu categorico nel rimproverare il «neurotic outburst» cui obiettivo era evidenziare la «blatantly un-aristocratic frame of mind of the reviewer»¹⁵⁴. Anche Edward Kaminski rassicurava lo studioso di Princeton, quasi con le stesse parole di Janson, sul fatto che Delaissé avesse solamente danneggiato se stesso con l'inopportuna recensione¹⁵⁵. Nel numero successivo del periodico uscì un articolo di Meiss su Paolo Uccello¹⁵⁶, ma nessuna lettera sull'*affaire* Delaissé, probabilmente perché l'animo dell'americano fu placato dalla collettiva espressione di solidarietà di molte altre recensioni positive¹⁵⁷. Non ci fu quindi una risposta ufficiale, ma quella ufficiosa si può evincere da uno sfogo che Meiss confidò all'amico Henk Van Os riguardo alla disputa «like that between the carpenters and the bricklayers, or rather the undertakers and the grave diggers»¹⁵⁸, a cui lo storico dell'arte olandese rispose con pungente ironia di «"delaissé faire, laisser passer"» perché era troppo semplice fare un parallelo con «a non-existing one that ought to be written by the reviewer»¹⁵⁹.

¹⁵⁴ AAA, MMP. Lettera di Hugo Buchtal a Millard Meiss, 7 ottobre 1970.

¹⁵⁵ AAA, MMP. Lettera di Edward Kaminski a Millard Meiss, 7 settembre 1970: «This sort of review does not damage a great work such as yours undoubtedly is. It does damage the reviewer. Delaissé, whom I happen to know personally, has suffered irremediably in my estimation; I know that many others feel as I do».

¹⁵⁶ M. MEISS, *The Original Position of Uccello's* John Hawkwood, in «The Art Bulletin», LII, 3, 1970, p. 231.

¹⁵⁷ T.S.R. BOASE, French Painting in the Time of Jean de Berry *by* Millard Meiss, in «Journal of the Royal Society of Arts», CXVI, 5147, 1968, pp. 949-950; R.E. SPEAR, French Painting in the Time of Jean de Berry *by* Millard Meiss, in «The French Review», XLI, 6, 1968, pp. 902-903; P. VERDIER, French Painting in the Time of Jean de Berry *par* Millard Meiss, in «L'Œil», 167, 1968, pp. 36-37; T.S.R. BOASE, French Painting in the Time of Jean de Berry *by* Millard Meiss, in «Journal of the Royal Society of Arts», CXVII, 5157, 1969, p. 683; C.A.J. ARMSTRONG, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke* *by* Millard Meiss, in «The English Historical Review», LXXXIV, 332, 1969, pp. 577-579; E.P. SPENCER, French Painting in the Time of Jean de Berry *by* Millard Meiss, in «The Burlington Magazine», CXI, 793, 1969, pp. 226-227; M.S. FRINTA, French Painting in the Time of Jean de Berry *by* Millard Meiss, in «Art Journal», XXX, 1, 1970, pp. 106, 110; R.E. SPEAR, French Painting in the Time of Jean de Berry *by* Millard Meiss, in «The French Review», XLIII, 3, 1970, pp. 536-537; A. HEINEMANN, *The Limbourgs and their Contemporaries*, in «The Burlington Magazine», CXIX, 896, 1977, pp. 777-780; C.T. EISLER, *Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry*, in «The Art Bulletin», LXIII, 2, 1981, pp. 328-332: 330. Si veda anche lo studio complessivo delle tesi esposte da Meiss: F. AVRIL, *La peinture française autour de 1400*, in «Revue de l'Art», 28, 1975, pp. 40-52.

¹⁵⁸ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Henk W. Van Os, 15 settembre 1970.

¹⁵⁹ AAA, MMP. Lettera di Henk W. Van Os a Millard Meiss, 4 novembre 1970.

2.4. La chiamata di Meiss a Princeton: il *synthronismus*

Dopo l'*excursus* sullo studio della miniatura che ha portato fino agli anni Settanta è necessario tornare indietro di un paio di decenni, quando Panofsky chiese all'amico e allievo Meiss di affiancarlo all'Institute for Advanced Study in preparazione della sua successione, un desiderio che il tedesco aveva manifestato appena giunto a Princeton già nel 1939-1940, quando quest'ultimo aveva però iniziato a lavorare alla Columbia University¹⁶⁰. Mentre vi insegnava, gli fu offerta una cattedra a Harvard che Meiss accettò nel 1953 con qualche esitazione:

«While many people may believe I have made a big mistake, none I think can maintain that my decision was precipitate»¹⁶¹.

Sebbene ciò significasse allontanarsi da New York, lo studioso americano fu infine convinto anche dalla possibilità di ricoprire l'incarico di *curator of paintings* al Fogg Museum¹⁶². Quando infine prese una decisione chiara, Panofsky sembrò approvare a denti stretti:

«It is most remarkable that you have ultimately returned to your point of departure or, perhaps, to a point perpendicularly above your point of departure, for I remember well that your original test was [rather pax] = Harvard and then, for a time, seemed to go the other way. I am sure that, just because you have permitted the pendulum to swing back and forth for a time, you have made the right decision. It is, I suppose, [predicted] on the assumption of Berenson's mortality (which has still to be proved); but in all such cases no one can foresee many possible [contingency], and in your case it may be said that, though you cannot help doing good wherever you are, Harvard may need you more than N.Y.U., while you may benefit by a lounge "nel mezzo del cammin"»¹⁶³.

Nel settembre 1956 il professore tedesco fu invitato dall'amico a tenere una lezione a Cambridge¹⁶⁴, per la quale Meiss gli suggerì «What about entombing Harvard?», alludendo a un intervento sulla scultura

¹⁶⁰ *Korr*, I, pp. 102-103. [Erwin Panofsky - Franz Schoenberger, 19 agosto 1921].

¹⁶¹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 9 novembre 1953.

¹⁶² FARLA, FC, Frick Art Reference Library - Central Correspondence. Lettera di Millard Meiss a Helen C. Frick, 28 novembre 1953.

¹⁶³ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 12 novembre 1953.

¹⁶⁴ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 26 settembre 1956. Panofsky propose un intervento su Poussin per una lezione informale agli studenti (AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 28 settembre 1956).

funebre¹⁶⁵ oppure un argomento tratto dallo «Swedish book»¹⁶⁶. 'Pan' propose per quest'ultima soluzione, optando per «“Some Questions Concerning Mythological Subjects in Mediaeval Art”» che gli avrebbe permesso di trattare la «old “law of disjunction”» a lui molto cara¹⁶⁷, un'idea subito accolta con entusiasmo dallo studioso americano¹⁶⁸. Il titolo definitivo della lezione fu *Mithras in Monreale. Some Further Observations on Classical Mythology in Mediaeval Art* e si tenne il 10 dicembre 1956¹⁶⁹. La metaforica inumazione di Harvard suggerita da Meiss coincideva con la richiesta di Panofsky di raggiungerlo a Princeton per il successivo anno accademico, un canto della sirena a cui l'americano non poteva non dare ascolto:

«[...]simply that I cannot conceive of refusing forthwith an invitation to carry on, in whatever way I can, a tradition that you have inaugurated, and to represent our discipline at so exceptional an institution. I have thought of the matter long enough to have gotten over the initial excitement at being “sounded out”, though I cannot say that I have ceased to be moved by the great honor the Institute does me»¹⁷⁰.

Il 13 novembre Panofsky informò Meiss che la School of Historical Studies aveva unanimemente accettato la sua nomina e che sarebbe seguita la comunicazione ufficiale al decano di Harvard¹⁷¹, ma poco dopo Meiss sembrò meno sicuro della propria decisione, in ragione di alcune resistenze incontrate da Panofsky tra i colleghi a Princeton, ma al di là del sentirsi inadeguato al compito concludeva che

«curiously enough, too, Harvard has always attracted me from the time I tried (and nearly succeeded) to transfer there from Princeton when I was a college senior. I did, however, *leave* Harvard once, and I can do it again»¹⁷².

¹⁶⁵ Il materiale di questo lavoro sarebbe confluito ovviamente in E. PANOFSKY, *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, a cura di H.W. Janson, Thames & Hudson, London 1964 (trad. it. Id., *La scultura funeraria dall'Antico Egitto a Bernini*, Einaudi, Torino 2011).

¹⁶⁶ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 15 ottobre 1956. Questa espressione era riferita a PANOFSKY 1960.

¹⁶⁷ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 17 ottobre 1956.

¹⁶⁸ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 23 ottobre 1956: «For the college students, and for some of the graduate students too, you are a shining legend».

¹⁶⁹ Korr., III, pp. 1056-1058 [Erwin Panofsky - Millard Meiss, 5 novembre 1956]. Cfr. J. BEECHER, *Panofsky Examines Roman Subjects in Medieval Art*, in «The Harvard Crimson», 11 dicembre 1956, <http://www.thecrimson.com/article/1956/12/11/panofsky-examines-roman-subjects-in-medieval/>.

¹⁷⁰ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 8 ottobre 1956.

¹⁷¹ Korr., III, pp. 1066-1067 [Erwin Panofsky - Millard Meiss, 13 novembre 1956].

¹⁷² AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 21 dicembre 1956.

La celebre università del Massachusetts aveva peraltro contestualmente offerto una cattedra a Panofsky, il quale avrebbe unicamente accettato una *visiting professorship* dopo la pensione¹⁷³, dal momento che la sua preoccupazione principale era di assicurare «the future of the history of art at the Institute»¹⁷⁴. Da un'idea del direttore del dipartimento dell'Institute for Advanced Study, Panofsky sarebbe stato affiancato per un periodo da lui definito di «synthronisation» o «synthronismus» dal suo successore scelto tra una rosa di tre candidati, motivo per il quale il suo pensionamento fu posticipato di due anni. La sua prima scelta cadde su Meiss - «the very best man we could have gotten in this country» - per vicinanza di percorsi di ricerca e affinità metodologica¹⁷⁵, una decisione caldeggiata anche da Carl Nordenfalk, il quale scrisse al collega tedesco che «the leadership in the studies of late Medieval [...] is successfully defended by Millard Meiss»¹⁷⁶. Allo stesso tempo, erano stati presi in considerazione anche Richard Krautheimer, che però non avrebbe potuto lasciare l'Institute of Fine Arts¹⁷⁷, ed Ernst H. Gombrich, stando alla testimonianza di Held di una lettera - non rinvenuta - di Panofsky a Erica Tietze-Conrat¹⁷⁸. Dopo aver meditato a lungo sui pro e contro di un trasferimento a Princeton¹⁷⁹, appoggiato anche da Rensselaer W. Lee¹⁸⁰, Meiss infine

¹⁷³ *Korr*, III, pp. 1084-1085 [Erwin Panofsky - Millard Meiss, 15 dicembre 1956]. AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 2 gennaio 1957: «If after retirement (provided, of course, that I am still alive and more or less in possession of my faculties) Harvard wants me again as a quite ordinary and inconspicuous Visiting Lecturer, that would be quite a different matter».

¹⁷⁴ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 10 gennaio 1957.

¹⁷⁵ *Korr*, IV, pp. 117-118 [Erwin Panofsky - Edward E. Lowinsky, 15 maggio 1957].

¹⁷⁶ *Korr*, III, pp. 1072-1073 [Carl Nordenfalk - Erwin Panofsky, 19 novembre 1956].

¹⁷⁷ *Korr*, IV, pp. 59-60 [Erwin Panofsky - Richard Krautheimer, 10 marzo 1957]: «You yourself would have been a most eligible and desirable choice; but in proposing Millard *primo loco* I had two ideas in mind. First, I knew that you had a short time ago resisted the siren songs of Princeton. Second, and more important, I felt that - even if you should have yielded to the temptations of the Institute where you did not yield to those of the university - it would have been to the disadvantage of our beloved discipline to deprive the Institute of Fine Arts of your presence there. Harvard can and will live on without Millard».

¹⁷⁸ AAA, MMP. Lettera di Julius S. Held a Millard Meiss, 20 ottobre 1974: «She has apparently mentioned Gombrich as the most desirable successor and in this letter Pan explained his reasons for offering the position to you. If you'd like to have a transcript, I'd be happy to make it for you. It is a wonderful document, above all for Pan, but of course also for you. If there ever is a publication of Pan's letters (even if only a selection) this one should be in it». La lettera risalirebbe al 26 settembre 1957, ma ironicamente, nonostante l'auspicio di Held, non fu inclusa nella corrispondenza di Panofsky edita e non si è conservata nel fondo di Meiss.

¹⁷⁹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, inizio 1957.

¹⁸⁰ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 4 febbraio 1957: «He [Rensselaer] is prepared to go to any length to make the agreement concerning your office as stable as anything can be in this atomic world».

lasciò Harvard¹⁸¹, una decisione che Pan accolse con molta gioia:

«I am very confident that – quite apart from our personal relations and gratitude – your choice was the right one from *your* point of view; and that means, as I knew from the minute I met you, from the point of view of our beloved history of art as such»¹⁸².

Meiss fu subito coinvolto nella vita del dipartimento, a partire dalla nomina dei *visiting professors*. Per l'anno 1958-1959 erano stati selezionati il soprintendente fiorentino Ugo Procacci, Hugo Buchtal dell'Istituto Warburg, il già citato Robert Delaissé, Paul Coremans da Bruxelles e il soprintendente di Atene Spyridōn N. Marinatos¹⁸³; nel 1960-1961 presero in considerazione André Chastel e Federico Zeri, quest'ultimo escluso da Meiss perché non affiliato ad alcun istituto in Italia¹⁸⁴; mentre per l'anno accademico 1961-1962 i due professori di Princeton chiesero ad alcuni studiosi giunti per il Congresso Internazionale di New York di fermarsi per uno o due semestri, tra cui Jean Bony, Willibald Sauerländer, Ludwig Heydenreich, Hans R. Hahnloser e Hans Kaufmann¹⁸⁵. Anche dopo che 'Pan' andò in pensione nel 1963 Meiss continuò a cercare la sua approvazione, come per esempio quando volle invitare Ernst Kitzinger e Carl Nordenfalk¹⁸⁶. Quando Panofsky gli scrisse facendogli gli auguri per il suo sessantesimo compleanno, ricordava ancora il timore prima che

¹⁸¹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 12 febbraio 1957: «I am visiting you at once, even though I am still a little dazed by the act of resigning from Harvard – a thing tantamount to resigning from Heaven – and I cannot deny, Pan, that the choice was a bit difficult. Still, I would like you to know – as an old friend and the prime mover in this business – and I would like you to know immediately after the official act, that I always thought I knew how it would come out; and having reached a firm decision a couple of weeks ago I have constantly felt it was absolutely right. The prospect has made me happier than anything I can remember – and, of course, a little anxious».

¹⁸² *Korr.*, IV, pp. 27-28 [Erwin Panofsky – Millard Meiss, 15 febbraio 1957].

¹⁸³ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Ugo Procacci, 29 dicembre 1958: «I think you will be very interested to learn that we shall have at the Institute next year, in addition to Buchtal of the Warburg Institute, Delaissé of the Bibliothèque Royale, Brussels, two men whose work as conservators is related to yours. They are Paul Coremans, of whom you certainly know, and Marinatos, the superintendent of monuments of the region of Athens».

¹⁸⁴ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 14 maggio 1959.

¹⁸⁵ AAA, MMP. Copia della lettera di Erwin Panofsky e Millard Meiss a John R. Marin, 13 dicembre 1961.

¹⁸⁶ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 17 novembre 1966. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 12 dicembre 1966. *Korr.*, V, pp. 936-937 [Erwin Panofsky – Millard Meiss, 16 dicembre 1966]: «Both are distinguished by an almost unique combination of universality with special training and experience, of constructive imagination and command of detail, of wide perspective and an apparently inexhaustible capacity for work».

Meiss decidesse di raggiungerlo a Princeton:

«Had you decided otherwise, the decision may easily have meant the end of the history of art at the Institute. Now its future is secure; and so is, we hope, the continuance of our friendship»¹⁸⁷.

2.5. «Von Haus zu Haus»

Questa celebre chiosa spesso riecheggia nel fitto carteggio tra Panofsky e Meiss che va dal 1936 fino alla morte del professore tedesco, da cui si evince la profonda stima reciproca sia sul piano professionale che su quello personale¹⁸⁸. Dopo gli anni trascorsi a stretto contatto all'Istitute of Fine Arts, lo scambio di lettere si fece più consistente tra il 1953 e il 1958 quando Meiss nel Massachusetts cercava nel vecchio maestro a Princeton l'approvazione e l'incoraggiamento nel proseguire le proprie ricerche¹⁸⁹. Le lettere che risalgono agli ultimi anni di vita di Panofsky, mentre Meiss era impegnato nelle operazioni di recupero delle opere d'arte danneggiate dall'alluvione di Firenze, restituiscono il lato più personale e intimo della loro amicizia, allorché gli confidava di sentirsi

«an old rock near the sea shore, wetted every year with a fresh wave of youth so that in the end it is quite incrustated with a thick layer of moss, seaweed and barnacles but never entirely dried up»¹⁹⁰.

Le questioni iconografiche erano ovviamente al centro di molte conversazioni¹⁹¹, nelle quali Meiss si avvaleva della familiarità di 'Pan' con le fonti antiche per sciogliere l'interpretazione di iscrizioni e soggetti, in particolare, delle opere devozionali toscane¹⁹². Tenendo

¹⁸⁷ *Korr.*, V, p. 468 [Erwin Panofsky - Millard Meiss, 25 marzo 1964].

¹⁸⁸ Heckscher paragonò Panofsky a Erasmo da Rotterdam per la mole dei carteggi: HECKSCHER 1969 [1996], p. 158. La corrispondenza riportata nella *Korrespondenz* curata da Wuttke è solo parziale.

¹⁸⁹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, febbraio 1956: «[...] your confidence in my work, responsible in the first place for my remaining in the field and now demonstrated once again in a much bigger and even overwhelming way, in the most important thing in my life». Per la risposta si veda *Korr.*, III, p. 918 [Erwin Panofsky - Millard Meiss, 11 febbraio 1956].

¹⁹⁰ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 11 aprile 1967.

¹⁹¹ BIALOSTOCKI 1970, p. 83: «He was accused of a lack of interest in form, in art itself. Everybody who knew this exceptional man knows how false such an option is, and that this kind of criticism was altogether unjust. But it is certainly true that his main interest was in meaning, which he saw everywhere and which he knew how to reveal to others».

¹⁹² AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 21 novembre 1949.

presente la riluttanza di entrambi nell'addentrarsi in questioni teoriche, si possono desumere solo rapidi cenni a problemi di metodo relativamente a singoli casi figurativi tra cui qualche considerazione sulla *connoisseurship*¹⁹³. Lo storico dell'arte tedesco, non sentendosi per nulla a proprio agio nei panni del *Kenner*¹⁹⁴, spesso chiese l'aiuto del collega ogniquale volta qualcuno si rivolgeva a lui per esprimere un giudizio stilistico¹⁹⁵. 'Pan' infatti riconosceva al suo successore una «[...] ability to see and analyze visual characteristics (and so eloquently) has always been my envy and despair», senza perdere di vista l'analisi più marcatamente iconologica¹⁹⁶. Sono note le argute osservazioni di Panofsky sul conoscitore come "storico dell'arte laconico", ma ebbe sempre piena fiducia delle valutazioni dell'occhio di Meiss, forse perché assommava in sé anche la qualità di "conoscitore loquace"¹⁹⁷. Quando tra il 1964 e il 1965 Meiss si recò a Settignano per trascorrere un periodo di studio a I Tatti, raccontava a Panofsky dell'ambiente che aveva trovato al villino, dove allora soggiornavano anche Kenneth Clark e Robert Oertel, che oltre alla biblioteca aveva l'indubbio vantaggio del contatto con i «"verdammten originalen"»¹⁹⁸. I *verdammten Originale* era l'espressione che lo studioso tedesco usava quando era costretto a ricorrere nelle proprie ricerche all'analisi stilistica ed era più in generale un'allusione formalismo del *côté* dei conoscitori come l'*artbishop* Berenson¹⁹⁹. Lo storico dell'arte tedesco, poi, apprezzò molto l'attenzione di Meiss per il dato tecnico-conservativo, ribadendo spesso la propria incompetenza di semplice «general art historian»²⁰⁰,

¹⁹³ Negli anni Sessanta Panofsky soleva citare la frase di Abdullah di Giordania «The discussion of methods spoils their application» per evitare di prendere parte a discussioni teoriche, si veda HECKSCHER 1967, p. 262.

¹⁹⁴ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 7 marzo 1954: «You know how uncomfortable I feel in the role of a "Kenner" and how much more I trust your eye than mine. I always try to avoid questions of attribution as much as compatible with my conscience [...]».

¹⁹⁵ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 6 agosto 1956. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 9 agosto 1956. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 13 agosto 1956.

¹⁹⁶ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 20 aprile 1964: «On the other hand, it is a source of satisfaction to me that there is one art historian, and my successor at that, who is able to translate into actuality what has only been a postulate as far as I am concerned».

¹⁹⁷ E. PANOFSKY, *Preface*, in M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, 14 voll., Si-jthoff, Leyden 1967-1976, I, p. 9. «Storico dell'arte laconico» e «conoscitore loquace» sono definizioni, com'è noto, presenti in E. PANOFSKY, *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, in PANOFSKY 1955b [1962], p. 22.

¹⁹⁸ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, ante 1 marzo 1965.

¹⁹⁹ BIALOSTOCKI 1970, p. 83: «When the material of history did not yield to his expectations of intellectual order he complained jokingly but also accusingly of 'die verdammten Originale'».

²⁰⁰ AAA, MMP. Copia della lettera di Erwin Panofsky a Eric Westbrook, 24 febbraio 1959.

e, infatti, lo segnalò nel 1953 a Paul Coremans per la commissione che avrebbe supervisionato il restauro del *Polittico di Gand* composta da Julius Held, Martin Davies e Otto Pächt²⁰¹. Panofsky, anni dopo, avrebbe fatto appello all'utilità di un approccio al contempo umanistico e scientifico nella storia dell'arte, contrariamente alle perplessità dei conoscitori, seguendo il modello di «art scientists» come Coremans, e in quell'occasione menzionò proprio il virtuoso esempio della ricostruzione fatta da Meiss del *Polittico di sant'Agostino* di Piero della Francesca, in cui lo studio materiale delle tavole aveva fornito elementi probanti le tesi di carattere stilistico-iconografico²⁰².

2.6. «L'étendue de son influence, les poids de son autorité, la solidité de son règne»

Le parole di Chastel bene riassumono il significato dei *Festschrift* offerti a Panofsky nel 1961 per il suo settantesimo compleanno curati da Meiss, insieme a William S. Heckscher, Rensselaer W. Lee, Ernst H. Kantorowicz e Carl Nordenfalk²⁰³. La miscellanea di studi raccoglieva i contributi di coloro che erano stati suoi allievi, suoi colleghi negli anni di insegnamento e alcuni amici stretti²⁰⁴, dopo una implacabile selezione per contenere il numero dei partecipanti²⁰⁵. Alla fine furono riuniti circa quaranta contributi di «theory, meaning, and iconography»²⁰⁶, secondo le linee di ricerca del «moderno apologeta dell'iconologia»²⁰⁷. Per quanto riguardava i temi, invece, la maggior parte dei testi trattava problemi italiani e rinascimentali, con speciale attenzione al rapporto con l'antico²⁰⁸; al contempo vi

²⁰¹ Korr, III, pp. 451-452 [Erwin Panofsky - Paul Coremans, 15 giugno 1953]: «If the Ministry does not mind another American, the best man would certainly be Millard Meiss who is now writing the long overdue study on Eyckian influence in Italy and whose eye and erudition I have the greatest possible confidence».

²⁰² E. PANOFSKY, *The Promoter of a New Co-Operation between the Natural Sciences and the History of Art*, in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», VIII, 1965, pp. 62-67 (*Hommage à Paul Coremans*). M. MEISS, *A Documented Altarpiece by Piero della Francesca*, in «The Art Bulletin», XXIII, 1, 1941, pp. 53-68.

²⁰³ A. CHASTEL, *L'image dans le miroir*, Gallimard, Paris 1980, p. 109. *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, a cura di M. Meiss, 2 voll., New York University Press, New York 1961.

²⁰⁴ M. MEISS, *Foreword*, in *ivi*, I, pp. VI-VII.

²⁰⁵ AAA, MMP. Copia della lettera di Millard Meiss a Wilhelm S. Heckscher, 3 marzo 1958.

²⁰⁶ R. WEDGEWOOD KENNEDY, *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky by Millard Meiss*, in «Renaissance News», XV, 1, 1962, p. 12. Si vedano anche le recensioni: *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky by Millard Meiss*, in «Speculum», XXXVII, 1, 1962, pp. 145-146; J.R.J., *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky by Millard Meiss*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXI, 3, 1963, pp. 355-356.

²⁰⁷ HOLLY 1992, p. 23.

²⁰⁸ WEDGEWOOD KENNEDY 1962, p. 15.

erano contributi sull'arte e teoria del Rinascimento e del Barocco²⁰⁹, alcuni sull'architettura²¹⁰, due di letteratura²¹¹, uno di musica²¹² e uno di Coremans sulla tecnica artistica²¹³; infine non mancò uno sguardo alla storia contestuale e al legame tra politica e produzione artistica attraverso l'analisi della committenza, con i casi veneziano e fiorentino rispettivamente di Michelangelo Muraro ed Edgar Wind²¹⁴. La miscellanea di studi rappresentava, in ultima analisi, nel suo mosaico quel «clan» internazionale di storici dell'arte che si era formato attorno a Panofsky unito dal senso di «*Wahlverwandschaft*» descritto da Bialostocki²¹⁵.

Il professore tedesco, all'oscuro dell'impresa²¹⁶, accolse «the most opulent *Festschrift* ever known to man»²¹⁷ con stupore e una certa ritrosia, secondo quanto riportato da Heckscher²¹⁸. «Amazed, elated and moved», come scrisse a Oppenheimer, Panofsky apprezzò la miscellanea per la qualità degli studi e, con un certo compiacimento,

²⁰⁹ H.W. JANSON, *The 'Image Made by Chance' in Renaissance Thought*, E. KANTOROWICZ, *The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, G.B. LADNER, *Vegetation Symbolism and the Concept of the Renaissance* e J.G. VAN GELDER, *Two Aspects of the Dutch Baroque. Reason and Emotion* tutti in MEISS 1961a, pp. 254-266, 267-279, 303-322, 445-453.

²¹⁰ J. COOLIDGE, *Peter Harrison's First Design for King's Chapel, Boston*, G.H. FORSYTH JR., *An Early Byzantine Church at KanlfDivane in Cilicia*, L.H. HEYNDENREICH, *Die Cappella Rucellai von San Pancrazio in Florenz* e R. KRAUTHEIMER, *The Architecture of Sixtus III: A Fifth Century Renaissance?* tutti in ivi, pp. 64-75, 127-137, 219-229, 291-302.

²¹¹ S.C. CHEW, *The Allegorical Chariot in English Literature of the Renaissance* e W.S. HECKSCHER, *Recorded From Dark Recollection*, in ivi, pp. 37-54, 187-200.

²¹² W. STECHOW, *Johann Sebastian Bach the Younger*, in ivi, pp. 427-436. Non a caso, Stechow ricordò poi nella commemorazione di Panofsky gli interessi musicali dello studioso, si veda Id., *Erwin Panofsky and Music*, in «Record of the Art Museum. Princeton University», XXVIII, 1, 1969, pp. 22-25.

²¹³ P. COREMANS, *La Notation des Couleurs. Essai d'application aux Primitifs flamands*, in MEISS 1961a, pp. 76-81.

²¹⁴ M. MURARO, *La Scala senza Giganti* ed E. WIND, *Platonic Tyranny and the Renaissance Fortune. On Ficino's Reading of Laws IV, 709A-712°*, in ivi, pp. 350-370, 491-496.

²¹⁵ BIALOSTOCKI 1970, p. 70.

²¹⁶ MEISS, *Foreword*, in MEISS 1961a, p. VII: «[...] The person whom we wish to honor disapproves of this form of publication, and has voiced his disapproval to friends and colleagues. I well recall an interesting moment in the spring of 1959, not long before the book went to press, when he spoke with feeling about the bibliographical anomalousness of honorary volumes - a denunciation to which I listened, however, with more satisfaction than dismay because it was certain proof that he was still unaware of the conspiracy».

²¹⁷ Korr., IV, pp. 589-590 [Erwin Panofsky - William S. Heckscher, 15 dicembre 1959].

²¹⁸ HECKSCHER 1969 [1996], p. 172: «L'incarico non si presentava facile perché Panofsky si rifiutava di abbandonare l'opera di Georges Wildenstein *Paintings of Fragonard*, che continuava a leggere anche dopo avermi fatto accomodare in soggiorno. Eravamo entrambi molto imbarazzati. [...] Una volta rotto il ghiaccio, manifestò la sua lieta curiosità, specie nel vedere il *who's who* dei quaranta contributi, passando dallo stupore al riso e poi al cipiglio, e poi ancora a risate divertite».

per i frutti che il suo metodo aveva raccolto, ma soprattutto come un «symbol of what the Institute has done – and, *Millardo duce*, continues to do – for our beloved discipline»²¹⁹. Lo storico dell'arte tedesco fu molto colpito dalla cura editoriale con cui il volume era stato confezionato, tanto che in una delle tante lettere di ringraziamento a coloro che contribuirono alla raccolta, ironicamente ricordava una scommessa fatta con Meiss²²⁰. La corrispondenza di Panofsky edita dà conto delle numerose lettere con cui lo studioso esprime la propria gratitudine ai singoli autori, commentando il risultato scientifico del volume che vinceva le sue resistenze alle raccolte miscellanee²²¹, mentre il sentimento dominante era l'imbarazzo nell'accogliere l'immeritato omaggio²²². Meiss fu l'unico tra i curatori a non fornire un testo, sebbene avesse pensato inizialmente a una nota sul *San Francesco* di Bellini della Frick Collection, ma questo avrebbe richiesto troppo spazio e molte illustrazioni, inoltre contestualmente aveva preso già contatti con la Fondazione Cini di Venezia per la pubblicazione nei «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte»²²³. La scelta dello studio iconologico sulla tavola newyorkese non era stata casuale, poiché Panofsky si era detto dispiaciuto di non avere assistito alla *lecture* in cui aveva discusso dell'opera augurandosi una prossima pubblicazione delle sue conclusioni²²⁴.

L'ombra lunga di Panofsky cadde anche sul XX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte organizzato nel 1961 da Meiss a New

²¹⁹ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a J. Robert Oppenheimer, 9 gennaio 1961.

²²⁰ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Mrs. Fritzie Manuel, 16 gennaio 1961. Copia della lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 18 gennaio 1961: «May I, however, take exception to this statement that you have made a bet with me to the effect that I will give you a dollar for every misprint you discover. This was not, dear Pan, a wager but an offer, perhaps too prideful, of my own». Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 2 febbraio 1961. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 2 febbraio 1961.

²²¹ *Korr.*, IV, pp. 813-816 [Erwin Panofsky – Carl Nordenfalk, 12 gennaio 1961]: «First, the contributions are very difficult to find and to quote; second they are often not of the same quality as the “unsolicited” productions of the same authors because a scholar faced with the necessity of producing something “in honor of somebody else” is apt either to slam an article together in a hurry [...]; third, because the size of a *Festschrift* seems to increase at the inverse square of the importance of the recipients».

²²² Si vedano le numerose lettere riportate in *Korr.*, IV, pp. 589 e ss.

²²³ PGRI, JHP, Correspondence, Scholars and Artists, scatola 5, fasc. 4. Lettera di Millard Meiss a Julius S. Held, 23 giugno 1961: «The paper that I had ready at the time – on the Frick Bellini – required more extensive illustration than I thought I ought to allow myself as editor, so I put the article instead in the Journal of the Cini Foundation. They promised full illustration and quick publication, but *De Artibus* is now out for several months while there is as yet no sign of publication in Venice».

²²⁴ *Korr.*, III, pp. 1056-1059 [Erwin Panofsky – Millard Meiss, 5 novembre 1956].

York, un omaggio alla linea warburghiana e panofskiana che anticipò il bilancio critico sul metodo iconologico del successivo appuntamento di Bonn²²⁵. Viceversa, appare significativo che il compresente versante critico della *connoisseurship* fosse ignorato, sostanzialmente messo fuori gioco dalla stessa scelta dei temi, tanto che Offner fu chiamato a intervenire non sulla storia dell'arte medievale ma sulla conservazione e il restauro²²⁶. Il *revival* rappresentava il *trait d'union* tra i diversi argomenti, sia in termini di sopravvivenza dell'antico o, per l'arte coloniale, di rivisitazione e riproposizione di modelli e motivi della madrepatria oppure delle culture pre-colombiane, a un anno dall'uscita di *Renaissance and Renascences in Western Art*²²⁷. Nella fattispecie, la sezione diretta da André Chastel dedicata al rapporto tra il Rinascimento e l'antico nell'architettura, nell'arte e nella cultura al fine di indagare se il prestito la ripresa di temi e stilemi fosse in ultima istanza un *revival* oppure un *survival*, era sotto la chiara egida del sotto l'egida del «*duca signor e maestro*» Panofsky²²⁸. Anche la seguente sezione sul Barocco e l'antico coordinata da Anthony Blunt vide una forte presenza warburghiana, benché il nome del fondatore della Kulturwissenschaftliche Bibliothek non fosse mai pronunciato²²⁹. Inoltre, per la prima volta la prospettiva degli studi andò oltre quei confini nazionali cui il punto di vista europeo aveva confinato la disciplina, seguendo quel *trademark* americano che già Panofsky aveva lodato nel suo fondamentale contributo sulla storia dell'arte negli Stati Uniti²³⁰. Il professore tedesco fu invitato a tenere una *lectio* finale sull'interpretazione iconologica della Camera di San Paolo di Correggio, un tema che aveva sviluppato per la pubblicazione di prossima uscita con l'Istituto Warburg, in risposta al saggio del '56 in cui Longhi aveva liquidato la spiegazione dei soggetti come generici

²²⁵ *Studies in Western Art*, Atti del XX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, New York 7-12 settembre 1961, a cura di M. Meiss, 4 voll., Princeton University Press, Princeton NJ 1963. Sul congresso di Bonn si veda *infra*.

²²⁶ R. OFFNER, *Restoration and Conservation*, in *ivi*, IV, pp. 152-162.

²²⁷ PANOFSKY 1960.

²²⁸ A. CHASTEL, *Introduction*, in MEISS 1963a, II, pp. 3-5. Cfr. a questo proposito G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 (ed. or. *Id.*, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris 2002), pp. 87-97.

²²⁹ A. NEUMEYER, *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXIII, 4, 1965, pp. 513-514: «While Erwin Panofsky is today's master in the field, we should not forget that it was the never-mentioned Aby Warburg who conceived first of this problem and its multi-layered applications».

²³⁰ PANOFSKY 1955 [1962], p. 312. Questo aspetto fu notato da Białostocki che sottolineò l'internazionalità degli studi iconologici di Panofsky e Meiss: J. BIAŁOSTOCKI, *A Plea for Internationality*, in «Art History», I, 4, 1978, pp. V-VIII: VI.

riferimenti arcadici e venatori a scopo puramente decorativo²³¹. La *lecture* di Panofsky era stata preceduta da un altrettanto significativo contributo di Kenneth Clark sui *motives*, ovvero quei punti di tangenza in cui stile e soggetto sono fusi inestricabilmente tanto da divenire dei *patterns*, come possibilità di superamento del manicheismo lettura stilistico-formale vs. iconologica, secondo una concezione molto vicina al *Typus* degli anni tedeschi di Pan²³².

La morte di Panofsky nel 1968 sconvolse l' "ordine" del mondo storico-artistico come un terremoto²³³. Il lato umano dello studioso fu evocato da numerosi necrologi, ma la voce del delfino Meiss non si fece sentire, forse per il grande vuoto che la dipartita del maestro e amico aveva lasciato. Białostocki ricordò il professore di Princeton come un «master of art history»²³⁴ sia come uomo che come intellettuale²³⁵. Lo stesso fece Gombrich ricordando la grande disponibilità di Pan nei confronti dei numerosi studiosi che visitavano la sua casa in Battle Road²³⁶. Rensselaer Lee mise in evidenza il suo impegno come docente e la forte influenza che questo «steadfast humanist of the ancient lineage» ebbe sui suoi allievi²³⁷. Il 21 marzo 1968 fu celebrata

²³¹ E. PANOFSKY, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, The Warburg Institute, London 1961. Cfr. AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Ida Rubin, 20 giugno 1961. R. LONGHI, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, Siglaeffe, Genova 1956, pp. 24-25. Si vedano le obiezioni mosse da Popham e la relativa risposta di Longhi: A.E. POPHAM, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, by Roberto Longhi, in «The Burlington Magazine», C, 661, 1958, pp. 135-136; R. LONGHI, *Le fasi del Correggio giovane*, in «Paragone», IX, 101, 1958, pp. 34-53.

²³² K. CLARK, *Motives*, in MEISS 1963a, IV, pp. 189-206. Cfr. NEUMEYER 1965, p. 514: «This brings us to the general observation of the great rarity of a strictly *formgeschichtliche* approach. Instead of it the work of art appears - as stated previously - in a field of interactions, an approach which has immensely broadened historical and aesthetic analysis» [corsivo nel testo].

²³³ H. KAUFFMANN, *Erwin Panofsky. 30. März 1892 - 14. März 1968*, in «Kunstchronik», XXI, 8, 1968, p. 266: «Das Hinscheiden von Erwin Panofsky wirkte wie ein Erdbeben, das Ordnungen, in denen man heimisch war, zerbrach und auseinander riss. Ein Leuchtturm, auf steilem Gipfel hoch ragend, so dass viele an ihm ihren Kurs orientierten, schien erloschen. Nein er leuchtet!»

²³⁴ BIALOSTOCKI 1970, p. 68.

²³⁵ Ivi, p. 87: «Universally admired and loved, he reciprocated these feelings with warmth, never leaving a letter unanswered, an offprint without a wise and witty commentary as a certain proof that he had read the text through eagerly». Meiss apprezzò particolarmente il profilo di Panofsky tracciato da Białostocki e gli propose di pubblicarlo sull'«Art Bulletin» (AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Jan Białostocki, 19 ottobre 1970).

²³⁶ E.H. GOMBRICH, *Erwin Panofsky (30th March 1892- 14th March 1968)*, «The Burlington Magazine», CX, 783, 1968, pp. 356-360, ried. e trad. in *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Electa, Milano 2008, p. 122.

²³⁷ R.W. LEE, *Erwin Panofsky*, in «Art Journal», XXVII, 4, 1968, p. 370: «No colleague was ever more generous, no friend more sympathetic and he was as greatly beloved for his rich and winning humanity as he was venerated for his learning».

una commemorazione organizzata dall'Institute for Advanced Study di Princeton e dell'Institute of Fine Arts di New York, durante la quale Harold Cherniss, Harry Bober, Hugo Buchta, David Coffin, John Coolidge e soprattutto Meiss pronunciarono un discorso in sua memoria. Quest'ultimo parlò dell'arrivo di Pan negli Stati Uniti, del suo incontro con gli studenti americani e rievocò alcuni episodi personali fino agli ultimi giorni di vita²³⁸. In quell'anno uscì il volume sul Maestro di Boucicaut e Meiss lo dedicò alla memoria di Panofsky, un amico fraterno e un maestro che ebbe un'influenza determinante su di lui, ma che al contempo fu sempre ricettivo rispetto alle intuizioni del più giovane collega e sempre riconobbe la sua doppia anima di conoscitore e iconologo.

2.7. Percorsi di ricerca panofskiani

2.7.1. Arnolfini's hat ovvero gli studi sull'arte fiamminga

«[...] you and I, both bound for the Morgan Library, you having just come from Princeton, meet accidentally on the way. I am surprised to find you smoking a meerschaum pipe, and still more, to see you the remarkable hat on your head. "Just like Arnolfini's stove-pipe", I said. "And how becoming to you! May I try it on?" You hand the thing to me, and I look at myself in the store-window behind". "Not so good on me", I remarked, handing it back so that you may again don it. Then down the street we go, you with the high hat, and I bare-headed (like Alberghi)».

Se nell'affrontare il Trecento toscano Meiss guardava al proprio maestro Offner, il suo modello negli studi sul Quattrocento fiammingo fu certamente Panofsky, il quale nel suo subconscio onirico vestiva i panni di un personaggio vaneyckiano²³⁹. A sua volta, il professore tedesco cedendogli il copricapo di Arnolfini, riconosceva di fatto l'autorità conquistata dall'allievo negli studi:

²³⁸ A Commemorative Gathering for Erwin Panofsky at the Institute of Fine Arts. New York University in Association with the Institute for Advanced Study, 21 marzo 1968, pp. 8-10: 9-10: «I brought him my two new books that had their first beginnings long ago in the speak-easy, and I offered them to him - he had to lie flat in bed - with uneasiness about their contents as well as embarrassment for their weight. He held them over his head for an hour, reading voraciously, asking questions, his eyes glowing while his arms trembled. I kept thinking of his description of Immanuel Kant's last days».

²³⁹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 1952. Cfr. anche *Korr.*, III, p. 239 [Millard Meiss - Erwin Panofsky, ante 8 dicembre 1951]. Cfr. F. VENTRELLA, *Under the Hat of the Art Historian: Panofsky, Berenson, Warburg*, in «Art History», XXXIV, 2, 2011, pp. 310-311.

«I am quite convinced that Arnolfini's hat would suit you even better than myself, and that, - if it symbolizes a coronation by Jan van Eyck *en lieu* of the Trinity, - you have first claim to it. That you refrained from trying the meerschaum pipe, bears witness to your good judgment. This instrument obviously signifies a tendency toward theoretical speculations which the *bon sens* of the English language quite rightly describes as "pipe dreams"»²⁴⁰.

La sua prima 'incursione' fiamminga fu un'analisi della ritrattistica vaneyckiana per la quale propose una sistemazione cronologica sulla base dell'evoluzione stilistico-compositiva dell'artista alla luce dell'incontro con la civiltà figurativa italiana. Si concentrò poi sul *Ritratto del Cardinale Albergati* per il quale avanzò la datazione al 1433-1436 per confronto con il disegno preparatorio a punta metallica di Dresda risalente al primo incontro con il cardinale nel 1431²⁴¹. L'«excellent article»²⁴² era stato previsto per i *Festschrift* offerti a Belle Da Costa Greene (mentre gli fu preferito un contributo sulla *Pala Montefeltro* di Piero della Francesca), dove sarebbe figurato accanto a quello di Panofsky sul rapporto tra Jan van Eyck e Petrus Christus in relazione al *San Girolamo nello studio* di Detroit appartenuto allo stesso cardinale²⁴³. L'identificazione del personaggio del ritratto viennese - che W.H. James Weale aveva per primo avanzato nel 1904²⁴⁴ - fu contestata dallo studioso di letteratura umanistica e rinascimentale Roberto Weiss, il quale ipotizzò si trattasse di Guglielmo III di Vienna²⁴⁵. Panofsky liquidò «Mr. Weiss» come un «philologist rather than an art historian» dotato di «"acumen minimum"»²⁴⁶, e la letteratura successiva fu sostanzialmente concorde con la tesi di

²⁴⁰ Korr., III, pp. 239-240 [Erwin Panofsky - Millard Meiss, 8 dicembre 1951].

²⁴¹ M. MEISS, 'Nicholas Albergati' and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits, in «The Burlington Magazine», XCIV, 590, 1952, pp. 137-146.

²⁴² PANOFSKY 1953, I, p. 200, p. 436, nota 3.

²⁴³ ID., A letter to Saint Jerome. A Note on the Relationship between Petrus Christus and Jan van Eyck, in *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, a cura di D. Miner, Princeton University Press, Princeton NJ 1954, pp. 102-108. Fu la curatrice del volume Dorothy E. Miner a non accettare l'intervento di Meiss sulla ritrattistica vaneyckiana (AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 11 settembre 1951. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 4 dicembre 1951).

²⁴⁴ W.H.J. WEALE, *Portraits by John van Eyck in the Vienna Gallery*, in «The Burlington Magazine», V, 14, 1904, pp. 190-198. Su James Weale (1832-1917): ad vocem *Weale*, *William Henry James*, in *Dictionary of Art Historians*, <http://www.dictionaryofarthistorians.org/wealew.htm>.

²⁴⁵ R. WEISS, *Jan van Eyck's 'Albergati' Portrait*, in «The Burlington Magazine», XCVII, 626, 1955, pp. 145-147. Su Roberto Weiss (1906-1969): O. SKUTSCH, *Roberto Weiss*, in «Italian Studies», XXV, 1970, pp. 1-5. Per la bibliografia di Roberto Weiss: C. FAHY, J.D. MOORES, *A list of the publications of Roberto Weiss (1906-1969)*, in «Italian Studies», XXIX, 1974, pp. 1-11.

²⁴⁶ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 24 maggio 1955.

Meiss²⁴⁷. Le liminali osservazioni che quest'ultimo fece nel 1952 riguardo al rapporto di Jan van Eyck con il Quattrocento italiano furono al centro dell'intervento del 1955 al XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte sul tema *Venezia e l'Europa*, in cui individuò i legami tra le due civiltà figurative a partire dai prototipi italiani trecenteschi filtrati attraverso la miniatura francese²⁴⁸. Lo storico dell'arte americano mise a confronto Jan van Eyck con Masaccio, accomunati da un analogo uso della luce e dall'introduzione di una simile struttura compositiva semi-circolare, un mezzo stilistico senza precedenti all'epoca in grado di imprimere un movimento plastico dall'interno all'esterno dello spazio pittorico²⁴⁹. Il gusto per le forme sferiche, sottolineato peraltro dalle fonti antiche, rispondeva alla stessa esigenza formale²⁵⁰, al pari delle citazioni romaniche presenti nelle opere di Jan, quasi un equivalente dell'arte antica per gli italiani, su cui si erano soffermati sia Werner Körte che Erwin Panofsky²⁵¹. Le testimonianze del contatto tra Nord e Sud erano riscontrate in artisti quali Filippo Lippi, Domenico Veneziano e, soprattutto, Piero della Francesca, il quale mostrò una propensione per le superfici vitree e riflettenti, nonché adottò il cosiddetto «plateau type», ovvero la costruzione spaziale basata su piani curvilinei paralleli sviluppata da Van Eyck²⁵². A conferma della «dependence of

²⁴⁷ Negli anni Novanta alcuni ne contestarono ancora l'identificazione: J. HUNTER, *Who is Van Eyck's "Cardinal Niccolò Albergati"?*, in «The Art Bulletin», LXXV, 2, 1993, p. 207. Per una letteratura sull'opera si rimanda a: E. HALL, *The Detroit Saint Jerome in Search of Its Painter*, in «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», LXXII, 1-2, 1998, pp. 10-37; B. HELLER, L.P. STODULSKI, *Saint Jerome in the Laboratory: Scientific Evidence and the Enigmas of an Eyckian Panel*, in «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», LXXII, 1-2, 1998, pp. 38-55.

²⁴⁸ M. MEISS, *Jan van Eyck and the Italian Renaissance*, in *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 12-18 settembre 1955, a cura di L. Venturi, Casa Editrice Arte Veneta, Venezia 1956, pp. 58-69, ried. in MEISS 1976, pp. 19-35. Cfr. E. BASSI, *Il XVIII Congresso Internazionale di storia dell'arte*, in «Arte Veneta», IX, 33-34-35-36, 1955, p. 279.

²⁴⁹ MEISS 1956b, p. 60: «The concave plan introduced by our two painters effects a slow, regular movement into space and out again. It permits both plastic compactness and spatial extension, and it imparts a grave serenity to the design» [corsivo nel testo].

²⁵⁰ Si tengano presente i coevi studi di Wittkower in ambito architettonico, cfr. R. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, The Warburg Institute, London 1949 (trad. it. ID., *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1964).

²⁵¹ W. KÖRTE, *Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Heckner, Wolfenbüttel 1930; E. PANOFSKY, *The Friedsam Annunciation*, in «The Art Bulletin», XVII, 4, 1935, pp. 433-473.

²⁵² Il termine *plateau composition* fu coniato da Meiss per la prima volta in *Italian Primitives at Konopiště*, in «The Art Bulletin», XXVIII, 1, 1946, p. 12. È stato poi ripreso dalla letteratura successiva: P. NUTTALL, *From Flanders to Florence. The Impact of*

iconography upon the history of form», tale principio compositivo fu ampiamente impiegato nelle Crocifissioni, che da un prototipo vaneyckiano perduto presente a Padova si sarebbe diffuso nell'arte della penisola. Tale interazione tra forma e contenuto fu la premessa di un articolo successivo, in cui Meiss ipotizzò che l'iconografia fosse «a product, we might even say a by-product, of the history of form» e che i soggetti avessero «a pre-history in "morphology"»²⁵³. Il professore di Princeton riprendeva e approfondiva questioni emerse in scritti precedenti per tentare un discorso più coeso intorno al rapporto tra arte fiamminga e arte italiana nel XV secolo: il *curved plateau* impiegato da van Eyck per la prima volta nella *Santa Barbara* e applicato al promontorio della Crocifissione, la quale trovava un riflesso nel trattamento dell'analogo soggetto da parte di Masolino a San Clemente, fu abbandonato dalle generazioni successive di artisti fiamminghi, mentre in Italia il suo uso rimase circoscritto ai pittori influenzati da esempi vaneyckiani. La variante di *plateau* messa a punto da Van Eyck nella *Madonna del Cancelliere Rolin*, giocata sulla combinazione di interno-esterno – continuava Meiss – fu ripresa da Piero della Francesca nei *Ritratti dei Duchi di Urbino*, dimostrando in tal modo che fu il Quattrocento italiano a recepire maggiormente questa soluzione, da un lato, per un gusto che si manifestava anche nelle logge aperte sul paesaggio delle residenze di campagna dei nobili e dei mercanti, dall'altro, in relazione all'importanza data all'uomo nel pensiero neoplatonico ficiniano, portando dunque le figure centrali su un piano più elevato²⁵⁴. Nel 1963 Meiss riprese quanto Panofsky aveva pubblicato sul *San Gerolamo* di Detroit in relazione a un foglio miniato della *Bible moralisée* (ms. fr. 166) della Bibliothèque Nationale di Parigi, il quale fu occasione di riflessione sull'iconografia italiana del santo nello studio come raffigurazione dell'intellettuale

Netherlandish Painting, 1400-1500, Yale University Press, New Haven CT - London 2004, pp. 195 e ss.; B. AIKEMA, *Netherlandish Painting and Early Renaissance Art: Artistic Rapports in a Historiographical Perspective*, in *Cultural Exchange in Early Modern Europe. Vol. IV Forging European Identities, 1400-1700*, a cura di H. Roodenburg, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 120-125.

²⁵³ M. MEISS, "Highlands" in the Lowlands, in «Gazette des Beaux-Arts», LVII, 1961, pp. 273-314, ried. in MEISS 1976, pp. 36-59: 36: «In some instances the creation of new forms seems to have been the condition for the appearance of the new iconography. While a subject represented in Christian art usually depends upon a concept or image described in a text, the impulse to illustrate that text, and sometimes indeed even the possibility of doing so, may be provided by the appearance of new forms. It is difficult to isolate and to weigh the motives involved, but the broad evolution of forms often does condition or even stimulate the representation of a new religious image».

²⁵⁴ L'ipotesi di un legame con il Neoplatonismo ficiniano fu rivista nella riedizione del saggio del 1976: «The last paragraph is of course highly speculative. I do not believe I would have written it today» (ivi, p. 54).

umanista, sviluppatasi poi in una tipologia “pubblica” e una “privata”, cui corrispose un’evoluzione spaziale, dall’oratorio congiunto fino alla nicchia rinascimentale rispondente al cosiddetto «semi-circular plan»²⁵⁵. Panofsky segnalò le ricerche di Meiss a Otto Pächt, allora intento a studiare la ripresa in Pisanello di modelli desunti dalla miniatura dei Limbourg giungendo ad analoghe conclusioni²⁵⁶. In un contributo successivo, Meiss si soffermò sul successo della coeva iconografia di san Gerolamo penitente, diffusasi nel XV secolo in Italia in relazione alle forme di religiosità incoraggiate dalle fondazioni religiose gerosolimitane²⁵⁷. Se l’esame dei rapporti tra la civiltà figurativa mediterranea e quella nordica possono ora contare su una cospicua bibliografia, prima di Meiss fu lo storico dell’arte belga Jacques Mesnil – il quale era stato anche un pioniere negli studi sulla prospettiva²⁵⁸ – colui che per primo analizzò l’influenza fiamminga sull’arte italiana, alla vigilia del celebre convegno romano del 1912 a cui partecipò, partendo proprio dalla fucina francese del Duca di Berry e guardando al territorio lombardo piuttosto che a quello toscano come campo privilegiato di osservazione²⁵⁹. Negli anni Cinquanta, il dibattito critico iniziò ad assumere una vera e propria fisionomia, in parallelo agli studi di Panofsky, tanto nel 1951 si tenne la mostra *I Fiamminghi e l’Italia* e nella recensione all’esposizione Longhi scriveva che «il nodo più rilevante dell’amicizia Italia-Fiandra», fino ad allora trascurato dalla critica, avrebbe dovuto essere riconsiderato in termini di affinità tra scuole pittoriche, sebbene il conoscitore italiano traesse queste conclusioni in riferimento alla generazione di Petrus Christus e non a quella di Van Eyck²⁶⁰. Contestualmente ai lavori di Meiss,

²⁵⁵ Ivi, p. 160.

²⁵⁶ AAA, MMP. Copia della lettera di Erwin Panofsky a Otto Pächt, 2 luglio 1963. O. PÄCHT, *The Limbourgs and Pisanello*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, LXII, 1136, 1963, pp. 109-122; ID., *Zur Entstehung des ‘Hieronymus im Gehäus’*, in «Pantheon», XXI, 3, 1963, pp. 131-142. Su Pächt (1902-1988) si rimanda ad «Am Anfang war das Auge»: Otto Pächt, Atti del Simposio per il centenario dalla nascita, Vienna 27-28 settembre 2002, a cura di M. Pächt, A. Rosenauer, Institut für Kunstgeschichte der Universität, Wien 2006.

²⁵⁷ M. MEISS, *Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome*, in «Pantheon», XXXII, 1974, pp. 134-140, ried. in MEISS 1976, pp. 189-202.

²⁵⁸ BAZIN 1993, p. 264. Su Jacques Mesnil (1872-1940) si rimanda a F. SAXL, *Three ‘Florentines’: Herbert Horne, Aby Warburg, Jacques Mesnil*, in ID., *Lectures*, 2 voll., The Warburg Institute, London 1957, I, pp. 342-344.

²⁵⁹ J. MESNIL, *L’art au nord et au sud des Alpes à l’époque de la Renaissance. Etudes comparatives*, van Oest, Bruxelles 1911. Cfr. anche ID., *L’influence flamande chez Domenico Ghirlandaio*, in «Revue de l’art ancien et moderne», XXIX, 1911, pp. 61-76; ID., *Les résistances septentrionales à la conception plastique de l’espace due à la Renaissance et l’influence antiartistique des mystères*, in *L’Italia e l’arte straniera*, Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte, Roma 16 ottobre 1912, a cura di A. Venturi, Maglione e Strini, Roma 1922, pp. 303-305.

²⁶⁰ R. LONGHI, *I Fiamminghi e l’Italia*, in «Paragone», III, 25, 1952, pp. 47-50. *I Fiam-*

Eugenio Battisti aveva fatto qualche liminale osservazione nella stessa direzione²⁶¹, ma soprattutto il già citato Roberto Weiss negli stessi anni esaminava le committenze di banchieri italiani in Fiandra a confronto con le descrizioni di Bartolomeo Facio e tracciava un profilo della committenza di Alfonso V d'Aragona in Spagna e a Napoli, pubblicando, inoltre, il documento di acquisto del perduto *San Giorgio* di Van Eyck²⁶². Dopo aver escluso la presenza di originali vaneyckiani a Venezia, Weiss raccolse i giudizi di umanisti quali Facio, Filarete e Giovanni Santi sui pittori fiamminghi per spiegare le tendenze del gusto, sino al parere vasariano del secolo successivo, anticipando gli studi di Baxandall²⁶³. A partire dal decennio successivo si può notare un più diffuso interesse della critica rispetto al confronto tra Italia e Fiandra, con le riflessioni di Gombrich²⁶⁴, John Pope-Hennessy²⁶⁵, Colin Eisler²⁶⁶ e Charles Sterling²⁶⁷, ma soprattutto con le prime ricerche su «Paragone» di Liana Castelfranchi Vegas poi confluite nel suo celebre studio sul Quattrocento, nel quale preferì insistere sulle specificità dell'arte fiamminga e italiana rispetto ai parallelismi "ambigui" e "arditi" tracciati da Meiss e Sterling²⁶⁸. Negli anni Ottanta, Jeffrey Ruda diede un'articolata risposta alle tesi di Meiss, riesaminando le opere da quest'ultimo prese in considerazione, per dimostrare che i punti di tangenza erano unicamente dovuti alla

minghi e l'Italia. Pittori italiani e fiamminghi dal XV al XVIII secolo, catalogo della mostra (Bruges - Venezia - Roma, 1951), a cura di P. Fierens, L. Ninane, F. Bologna, Casa Editrice Arte Veneta, Venezia 1951. Nel catalogo della mostra, tuttavia, il ragionamento sui legami tra le due scuole non andava oltre quanto tramandato dalla letteratura artistica.

²⁶¹ E. BATTISTI, *Le arti figurative nella cultura di Venezia e di Firenze nel Cinquecento*, in «Commentari», VI, 4, 1955, pp. 241-253.

²⁶² R. WEISS, *Jan van Eyck and the Italians*, in «Italian Studies», XI, 1956, pp. 1-15.

²⁶³ ID., *Jan van Eyck and the Italians II*, in «Italian Studies», XII, 1957, pp. 7-21. Cfr. M. BAXANDALL, *Giotto e gli Umanisti. Gli Umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Jaca Book, Milano 1994 (ed. or. ID., *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford University Press, Oxford 1971), pp. 139-162.

²⁶⁴ E.H. GOMBRICH, *Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting North and South of the Alps*, in «Journal of the Royal Society of Arts», CXII, 5099, 1964, pp. 826-849, ried. in ID., *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon, London 1976, pp. 19-35. Si noti che nonostante il riferimento esplicito nel titolo il saggio di Meiss non viene mai citato.

²⁶⁵ J. POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, Phaidon, London - New York 1966, pp. 59-60.

²⁶⁶ C.T. EISLER, *The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy*, in «The Art Bulletin», LI, 2, 1969, pp. 107-118; LI, 3, 1969, pp. 233-246.

²⁶⁷ C. STERLING, *Jan van Eyck avant 1432*, in «Revue de l'Art», 33, 1976, pp. 31-32.

²⁶⁸ L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Jaca Book, Milano 1983, pp. 36-38. Su Liana Castelfranchi Vegas (1924-2013) si veda A. NEGRI, *Premessa*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi Vegas*, a cura di M.G. Balzarini, R. Cassanelli, Jaca Book, Milano 2000, pp. 9-10.

generale diffusione di alcuni motivi in relazione a un mutato clima religioso, quindi le innovazioni iconografiche si erano sviluppate in parallelo a quelle formali senza che vi fosse necessariamente un legame tra i due fenomeni, concludendo che non si potesse comunque ipotizzare alcuna influenza fiamminga in Italia prima della fine del XV secolo²⁶⁹.

2.7.2. Iconologia della luce

Nel saggio giovanile *Light as Form and Symbol* Meiss aveva sostituito la luce alla prospettiva impiegata da Panofsky, a sua volta facendo propria la forma simbolica cassireriana, e questa sorta di “iconologia della luce” percorre diverse ricerche negli anni seguenti, intendendo con questa definizione lo studio del fenomeno luminoso come motivo formale ma soprattutto simbolico, affatto diverso da quella *pittura di luce* con cui Bellosi designò la cultura figurativa della cerchia di Domenico Veneziano, da cui Filippo Lippi e Masaccio, i protagonisti della svolta luministica secondo Meiss, invece erano esclusi²⁷⁰. Lo studio più esemplare in questo senso fu quello dedicato al *San Francesco* della collezione Frick, originariamente pensato per una conferenza alla National Gallery di Washington del 1956, pubblicato nel primo volume della serie monografica della raccolta newyorkese²⁷¹. Al contrario della *Flagellazione* che aveva sollecitato il suo interesse di conoscitore, in questo caso non era in gioco l'autografia di Giovanni Bellini, tramandata dalle fonti antiche, quanto l'interpretazione del soggetto rappresentato²⁷². L'analisi iconologica di Meiss voleva sconfiggere l'opinione, sostenuta inizialmente da Berenson e

²⁶⁹ J. RUDA, *Flemish Painting and the Early Renaissance in Florence: Questions of Influence*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLVII, 2, 1984, pp. 210-236.

²⁷⁰ *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze 1990), a cura di L. Bellosi, Electa, Milano 1990, pp. 11-12.

²⁷¹ M. MEISS, *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, Princeton University Press, Princeton NJ 1964.

²⁷² Henry Clay Frick acquistò la tavola da Duveen nel 1915 come opera di Bellini (C.B. BAILEY, *Building The Frick Collection. An Introduction to the House and Its Collections*, Scala Publishers, London 2006, p. 75). Roger Fry e Tancred Borenius avevano messo in dubbio tale assegnazione propendendo per Marco Basaiti, mentre Berenson pensava la tavoletta fosse stata iniziata da Bellini ma terminata da Girolamo da Santa Croce: R. FRY, *The Old Masters at Burlington House*, in «The Nation», X, 20 gennaio 1912, p. 657; J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, a cura di T. Borenius, 3 voll., John Murray, New York 1912, I, p. 158, nota 2; B. BERENSON, *Venetian Painting in America: The Fifteenth Century*, G. Bell and Sons, London 1916, p. 105. Sulla provenienza della tavola si rimanda al recente dettagliato resoconto: A.-M. EZE, *From the Grand Canal to Fifth Avenue: The Provenance of Bellini's St. Francis from 1525 to 1915*, in *In a new light: Giovanni Bellini's 'St. Francis in the Desert'*, a cura di S. Rutherglen, C. Hale, The Frick Collection, New York 2015, pp. 58-79.

sostanzialmente avvallata dalla critica, secondo la quale l'episodio religioso fosse un mero accidente per la rappresentazione del dettaglio naturalistico micrografico del paesaggio, tanto che la scena era stata variamente ritenuta una Stigmatizzazione o un san Francesco in estasi senza approfondire il problema²⁷³. Da un punto di vista formale, Meiss mise in evidenza la particolare costruzione compositiva asimmetrica ricorrente in altri esempi belliniani degli anni Settanta e coerente con i modelli prospettici toscani, insieme all'uso luministico e cromatico propri della lezione fiamminga²⁷⁴. Lo studioso passò quindi ad analizzare il tema del santo solitario nel paesaggio, cui fortuna nella pittura veneta era legata all'esaltazione della vita contemplativa al rifugio dal negozio urbano, come la diffusione dei san Girolamo nel deserto attestavano; tuttavia, la *wilderness* del santo cardinale, che pure sopravviveva nell'inclusione di un teschio in realtà non presente nella scena francescana, era qui sostituita a un paesaggio addomesticato e pastorale²⁷⁵. Frederick Hartt già nel 1940 aveva segnalato la mancanza nel *San Francesco* Frick di alcuni tradizionali attributi e la dimensione psicologica della stigmatizzazione con una natura simbolo del soprannaturale²⁷⁶. Mancavano, infatti, il Frate Leone, la cappella e il santo era in piedi anziché inginocchiato, sebbene, precisò Meiss, fossero presenti l'asino e la lepre menzionata dalle fonti, oltre ad allusioni simboliche a Cristo – la vita, l'edera e il fico – insieme alle virtù indistruttibili simboleggiate dall'alloro, tutti elementi congruenti con la ricezione delle stigmate. Inoltre, continuava lo studioso, rifacendosi ai *Fioretti* e alle *Considerazioni sulle Sacre Sante Stimmate* Bellini aveva raffigurato la roccia che miracolosamente si era aperta dietro al santo per proteggerlo dall'attacco del demonio, ma soprattutto l'artista veneto aveva ambientato fedelmente la stigmatizzazione di notte in un cielo illuminato a giorno alla presenza

²⁷³ Cfr. L. VENTURI, *Pitture italiane in America*, Hoepli, Milano 1931, tav. CCXCIV (indicato come *San Francesco*, datato intorno al 1480) [Venturi non si addentrò in problemi di natura iconografica ma unicamente stilistica]; L. DUSSLER, *Giovanni Bellini*, Prestel, Frankfurt 1935, p. 137 (*Stigmatizzazione di san Francesco*); C. GAMBA, *Giovanni Bellini*, Hoepli, Milano 1937, pp. 107-108 (*Stigmatizzazione di san Francesco*); P. HENDY, L. GOLDSCHIEDER, *Giovanni Bellini*, Phaidon, London 1945, p. 27 (descrissero l'uso simbolico della luce e la visione allegorica del paesaggio in Bellini); F. KIMBALL, L. VENTURI, *Great Paintings in America*, Coward-McCann, New York 1948, p. 58 (*San Francesco in estasi*, 1480 circa); F. HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, 2 voll., Neri Pozza Editore, Venezia 1959, I, p. 65 (*San Francesco*).

²⁷⁴ Secondo Meiss, Longhi aveva trascurato l'importanza dei modelli fiamminghi per Bellini: MEISS 1964a, p. 44, nota 20. Cfr. R. LONGHI, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'Arte», XVII, 31, 1914, pp. 246-249, ried. in «Confronto», 12-13, 2008-2009, pp. 7-19.

²⁷⁵ MEISS 1964a, pp. 20-22.

²⁷⁶ F. HARTT, *Carpaccio's Meditation on the Passion*, in «The Art Bulletin», XXII, 1, 1940, p. 35.

di alcuni pastori²⁷⁷. La luce, nell'opera di Bellini, assumeva dunque una caratterizzazione simbolica, riscontrabile nell'incongruenza delle ombre portate del santo, dell'asino e del leggio con la fonte luminosa in alto a sinistra che illumina a giorno il paesaggio notturno²⁷⁸. La dissimulazione del soprannaturale tramite l'uso di un «embedded symbolism» rispondeva, secondo Meiss, a una forma di religiosità più immanente di cui la pittura veneta del Quattrocento, in particolare, era espressione. Inoltre, Bellini fu colui che più di altri conferì un significato spirituale alla luce in anticipo rispetto alla riscoperta ficiniana del Neoplatonismo²⁷⁹. La *lectio* panofskiana chiaramente sostiene l'analisi di «form and content and their inter-relation», come commentò Giles Robertson in una lettera al collega americano²⁸⁰. Non era un caso che Meiss avesse inizialmente pensato di includere nei *Festschrift* dedicati a Panofsky questo saggio, il cui studio dell'iconologia «as responsive to form and as symbolic of deeper intrinsic meanings»²⁸¹ era una rigorosa applicazione del suo metodo²⁸². Se quest'ultimo fu la sua guida nell'addentrarsi nei meandri simbolici dell'opera, Meiss era altrettanto memore dei suoi ammonimenti sulla necessità di misura e “buon senso” per evitare il pericolo di una sovrainterpretazione allegorica. Il celebre passo di *Early Netherlandish Painting* che invitava all'uso di «historical methods tempered, if possible, by common sense»²⁸³ risuonava nelle parole dell'allievo americano:

«It is difficult to know whether the painter invested the objects in his picture with any of the meanings we have just discussed. Lacking specifically relevant texts, we can only evaluate the probabilities in

²⁷⁷ MEISS 1964a, pp. 24-25.

²⁷⁸ Ivi, pp. 27-30.

²⁷⁹ Ivi, pp. 30-32.

²⁸⁰ AAA, MMP. Lettera di Giles Robertson a Millard Meiss, 7 maggio 1964.

²⁸¹ MEISS 1964a, p. 48, nota 110.

²⁸² AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 20 aprile 1964: «[...] it is a source of satisfaction to me that there is one art historian, and my successor at that, who is able to translate into actuality what has only been a postulate as far as I am concerned». Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 22 aprile 1964: «Like a loyal old friend you say too many nice things. I cannot deny that I like to read them, and I am delighted that the little book seemed worth reading through. The fine cascade of thoughts that the text released shows what you yourself would have made of the theme».

²⁸³ PANOFKY 1953, I, pp. 142-143: «We have to ask ourselves whether or not the symbolical significance of a given motif is a matter of established representational tradition [...]; whether or not a symbolical interpretation can be justified by definite texts or agrees with ideas demonstrably alive in the period and presumably familiar to its artists [...]; and to what extent such a symbolical interpretation is in keeping with the historical position and personal tendencies of the individual master».

the light of late Quattrocento painting in general, and Bellini's work, especially of this period, in particular. The exercise of these historical methods [...] leaves the question undecided»²⁸⁴.

Questioni metodologiche a parte, nella corrispondenza Panofsky fece precise riflessioni in merito ad alcuni punti sollecitati nel *Giovanni Bellini's St Francis*: il gesto benedicente del santo legittimerebbe un'identificazione cristologica e quindi avallerebbe l'ipotesi di una stigmatizzazione; la presenza della capanna sarebbe, invece, un'allusione alla vita solitaria e quindi una conferma della sovrapposizione all'iconografia di san Girolamo; infine, l'alloro come simbolo di verginità, citando Claudiano, poteva essere altresì interpretato come un presagio di un evento in procinto di compiersi, secondo l'antica associazione della pianta alla previsione del futuro. L'unica riserva di Pan fu per la cronologia delle opere di Tiziano, artista del quale si stava allora occupando, e in particolare spostò la *Sacra Famiglia* di Londra dopo la *Pala Pesaro*²⁸⁵. Helen Clay Frick apprezzò molto il saggio su Bellini per la nuova chiave di interpretazione dell'opera²⁸⁶, ma l'approccio di Meiss non fu viceversa gradito da uno strenuo oppositore dell'iconologia come Ragghianti, il quale accettò a denti molto stretti la sua lettura simbolica della luce²⁸⁷. Eccetto John Steer, gli altri recensori sostanzialmente accolsero il simbolismo luminoso²⁸⁸ e la letteratura successiva sostanzialmente argomentò a favore o contro l'identificazione del soggetto come stigmatizzazione o san Francesco in parallelo alla discussione più teorica sulla validità del simbolismo nascosto panofskiano²⁸⁹. John V. Fleming nel 1982 attaccò

²⁸⁴ MEISS 1964a, p. 24.

²⁸⁵ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 20 aprile 1964.

²⁸⁶ AAA, MMP. Lettera di Helen Clay Frick a Millard Meiss, 21 aprile 1964: «I have known and loved it for so many years, but feel that I have become really acquainted with it for the first time, and am very grateful to you for making this possible».

²⁸⁷ C.L. RAGGHIANI, *Il San Francesco del Bellini*, in «seleArte», XII, 71, 1964, pp. 7-9.

²⁸⁸ J. STEER, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, in «The Burlington Magazine», CVII, 751, 1965, pp. 533-534 (si veda la risposta di M. MEISS, *Letter. Giovanni Bellini's 'St Francis'*, in «The Burlington Magazine», CVIII, 754, 1966, p. 27); C. VERMEULE, *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection by Millard Meiss*, in «Speculum», XL, 3, 1965, pp. 526-527; R.W. LIGHTBOWN, *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection by Millard Meiss*, in «The Connoisseur», CLVIII, 636, 1965, pp. 122-123.

²⁸⁹ Per il dibattito fino agli anni Novanta si rimanda alla bibliografia citata in W. HIRDT, *Il San Francesco di Giovanni Bellini. Un tentativo di interpretazione del dipinto della Frick Collection*, Polistampa, Firenze 1997 e H. WOHL, *The Subject of Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, in *Mosaics of Friendship. Studies in Art and History for Eve Borsook*, a cura di O. Francisci Osti, Centro Di, Firenze 1999, pp. 187-198. Mentre riguardo alle posizioni più recenti si vedano: N. HAMMOND, *Bellini's Ass: A Note on the Frick 'St. Francis'*, in «The Burlington Magazine», CXLIV, 1186, 2002, p. 24; M. ARONBERG LAVIN, *The Joy of St. Francis: Bellini's Panel in the Frick Collection*, in «Artibus et Historiae», XXVIII, 56, 2007, pp. 231-256; N. HAMMOND, *Bellini's Birds: Avifauna in*

in modo deciso Meiss, colpevole, come molti seguaci del professore tedesco, di scorgere nelle opere simbologie troppo esoteriche e arcane laddove una più semplice e accessibile interpretazione era possibile, in questo caso la complicata stigmatizzazione per mezzo della luce, mentre si trattava con più probabilità di un san Francesco nel deserto allusivo agli ideali di povertà francescani²⁹⁰. Meiss, considerando il soggetto una *historia* anziché una *image*, era condizionato da quella progressione da *Andachtsbild* a scena narrativa che secondo Panofsky – e Sixten Ringbom – sarebbe occorsa nel XV secolo, mentre, seguendo il più recente intervento di Emanuele Lugli, Bellini avrebbe invece adottato una soluzione intermedia, rimuovendo il dettaglio narrativo per ottenere una dimensione atemporale, senza per questo creare un'icona²⁹¹.

2.7.3. «Oology may qualify as a branch of iconology»

Quando Meiss celebrò i suoi settant'anni nel 1974 in compagnia degli amici e colleghi gli fu offerta la miscellanea di studi in suo onore insieme a un'enorme torta di compleanno a forma di uovo di struzzo, come quello sospeso sopra la scrivania del suo studio, a memoria di una "ossessione" per la *Pala Montefeltro* di Brera che lo accompagnò per una ventina di anni circa²⁹². Dopo che negli anni Quaranta aveva pubblicato la ricostruzione dell'*Altare di sant'Agostino*²⁹³, lo storico

the Frick 'St. Francis', in «The Burlington Magazine», CXLIX, 1246, 2007, pp. 36-38; F. ISMAN, *Cosa racconta Giovanni Bellini in quel "San Francesco" che è uno dei suoi capolavori alla Frick Collection di New York, un mondo intero in una tavola*; intervista ad Augusto Gentili, in «Venezialtrove», 3, 2004, pp. 65-77; K. CHRISTIANSEN, *Giovanni Bellini e la maniera devota*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. Toscano, F. Valcanover, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2004, pp. 123-146; AIKEMA 2007, p. 119; E. LUGLI, *Between Form and Representation: The Frick St Francis*, in «Art History», XXXII, 1, 2009, pp. 21-51; S. RUTHERGLEN, C. HALE, *St. Francis in the Desert: Technique and Meaning*, in RUTHERGLEN, HALE 2015, pp. 81-131.

²⁹⁰ J.V. FLEMING, *From Bonaventure to Bellini: An Essay in Franciscan Exegesis*, Princeton University Press, Princeton NJ 1982.

²⁹¹ LUGLI 2009, pp. 24-25. Cfr. PANOFSKY 1927; S. RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo Akademi, Åbo 1965.

²⁹² M. MEISS, *Not an Ostrich Egg?*, in in «The Art Bulletin», LVII, 1, 1975, p. 116: «For twenty years I have had an ostrich egg hanging from a chain. [...] It has entertained colleagues and students in my office in the Fogg Museum and at home. It was given to me by Margaret Scolari Barr, who would not, I think, claim a special expertise in this technique of mounting». Per una bibliografia sull'opera si rimanda ad A.M. MAETZKE, *Introduzione ai capolavori di Piero della Francesca*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1998, pp. 264-275.

²⁹³ M. MEISS, *A Documented Altarpiece by Piero della Francesca*, in «The Art Bulletin», XXIII, 1, 1941, pp. 53-68; ID., *A Note on Piero della Francesca's St. Augustine Altarpiece*, in «The Burlington Magazine», LXXXIX, 535, 1947, p. 286. Cfr. J.R. BANKER, *Piero della Francesca. The Commission and Completion of the Sant'Agostino Altarpiece*, in *Piero*

dell'arte statunitense tornò a occuparsi di Piero della Francesca nel 1954 attirato dal «magnetic power» della perfetta geometria dell'uovo sospeso sull'asse mediano della *Sacra Conversazione* braidense «peculiarly attractive and enigmatic, like the smile of Mona Lisa», una forma riflessa dal volto della Vergine, dalla curvatura della volta, dall'abside e dal semicerchio di santi e angeli²⁹⁴. La preminenza che l'uovo aveva nella rappresentazione non poteva, secondo Meiss, essere spiegata unicamente con l'amore per le pure forme geometriche dell'artista – come la critica formalista aveva concluso – ma doveva necessariamente rivestire un particolare significato iconografico, a partire dall'antica simbologia connessa con la creazione da cui la ricorrenza all'interno di chiese e moschee²⁹⁵. Le proporzioni indicavano che si trattasse di un uovo di struzzo, sulla scorta di precedenti identificazioni²⁹⁶, e questo era simbolo, come riportato nel *Rationale Divinorum Officiorum* e dal *Physiologus*, del percorso del fedele, simile a quello dello struzzo alla ricerca delle uova sepolte guidato da una stella, e della Immacolata Concezione, in quanto il ritrovamento delle uova avveniva dopo che queste erano state dischiuse dai raggi solari. Al contempo, proseguiva Meiss, lo struzzo nel Quattrocento evocava le virtù militari del valente condottiero, per le sue presunte facoltà di digerire il metallo e far dischiudere le uova con lo sguardo, ed era stato scelto come emblema del committente Federico da Montefeltro²⁹⁷. Lo scopo principale della tavola, tuttavia, era commemorare la contessa Battista Sforza, morta dando alla luce l'erede maschio nel 1472, a cui alludeva similmente il Bambino addormentato tra le braccia della Vergine, una prefigurazione della Passione, secondo un gusto specialmente veneto per le figure dormienti²⁹⁸. In questa fase stilistica, Piero si era, infatti, allontanato dai modelli toscani per aprirsi a suggestioni venete e fiamminghe, come dimostrerebbe anche l'ambientazione all'interno di una chiesa ripresa da un'opera di Jan van Eyck allora presente a Venezia²⁹⁹. La

della Francesca in America: From Sansepolcro to the East Coast, catalogo della mostra (New York 2013), a cura di N. Silver, The Frick Collection, New York 2013, pp. 69-81.

²⁹⁴ M. MEISS, «Ovum Struthionis», *Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece*, in MINER 1954, pp. 92-101, ried. in MEISS 1976, pp. 105-129: 105-106 [Le citazioni si riferiscono a quest'ultima edizione].

²⁹⁵ Cfr. F. GHISALBERTI, *Medieval Biographies of Ovid*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IX, 1946, p. 27: «The shell envelops all like the heaven, seat of fire; the subtle and transparent air is like the skin; the clear water is like the white of the egg; and the central earth is like the yolk in the middle of the egg».

²⁹⁶ F. WITTING, *Piero dei Franceschi: eine kunsthistorische Studie*, Heitz, Strassburg 1898, p. 136; A. VON SCHMARSOW, *Joos van Gent und Melozzo da Forlì in Roma und Urbino*, Treubner, Leipzig 1912, p. 120.

²⁹⁷ MEISS 1954 [1976], pp. 113-116.

²⁹⁸ Ivi, pp. 117-119.

²⁹⁹ Ivi, p. 119. Cfr. MEISS 1941a, pp. 62, 64.

perfetta sovrapposizione di significato privato e religioso realizzata da Piero, una prassi che Meiss ricordava non infrequente nel XV secolo, rispondeva a quel simbolismo nascosto di origine nordica che lo studioso americano andava approfondendo proprio negli anni Cinquanta e che, in questo caso, serviva a suffragare un'ipotesi di datazione tra il 1472 e il 1474, qualificando – concludeva ironicamente lo studioso – l'ovologia come una nuova branca dell'iconologia³⁰⁰. Meiss era certamente lontano da quel «revival of eloquence in criticism» che dagli anni Venti aveva letto la rigida geometria pierfrancescana in termini cubisti³⁰¹, un «besoin d'abstraction» che sicuramente aveva alimentato la fortuna del pittore associato a Cézanne³⁰². Berenson, del resto, aveva avuto cura di fargli pervenire una copia del suo *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, la cui esaltazione dei puri valori formali era stata accolta con una certa freddezza da Meiss³⁰³. Nello stesso anno uscì la monografia di Kenneth Clark in cui nuovamente si insisteva sulla visione idealistica e geometrizzante dell'artista più che sul significato delle opere, come lo studioso statunitense rimarcò in una recensione³⁰⁴. Quell'uovo sospeso al centro della Pala di Brera – che per Lionello Venturi aveva unicamente un «pouvoir visuel d'évocation en tant que perfection formelle»³⁰⁵ – dopo il saggio di Meiss suscitò fino agli Settanta una «disordinata sequela di ipotesi iconologiche gratuite» presso la critica impegnata a risolvere anche il rebus della *Flagellazione* di Urbino³⁰⁶. Non era un caso che Creighton Gilbert chiamasse in causa proprio la *Pala Montefeltro* quale «ideal iconological picture» nel suo articolo contro gli eccessi dell'interpretazione iconologica, alimentando però egli stesso il dibattito con l'ipotesi che si trattasse dell'uovo deposto da Leda dopo la sua unione con Zeus, cui Meiss rispose con una breve nota sulla prassi di appendere uova di struzzo nelle chiese a sostegno

³⁰⁰ Ovvero dopo la nascita di Guidobaldo nel 1472 e prima delle investiture del duca Federico del 1474 di cui non indossa le insegne (MEISS 1954 [1976], pp. 120-121).

³⁰¹ E.H. GOMBRICH, *The Literature of Art. Piero della Francesca*, in «The Burlington Magazine», XCIV, 590, 1952, p. 177. Cfr. L. ROSENTHAL, *Piero della Francesca et notre temps*, in «L'amour de l'art», 1923, p. 767; A. LHÔTE, *Piero della Francesca*, in «La Nouvelle Revue Française», XXXIV, 18, 1930, p. 136.

³⁰² L. VENTURI, *Piero della Francesca*, G. Seurat, J. Gris, in «Diogenes», 2, 1953, pp. 25-30.

³⁰³ B. BERENSON, *Piero della Francesca o Dell'arte non eloquente*, Electa, Firenze 1950, p. 17: «Le creazioni più soddisfacenti sono quelle che, come in Piero e Cézanne, rimangono ineloquenti, mute, senza urgenza di comunicare alcunché, senza preoccupazione di stimolarci col loro gesto e il loro aspetto». BB, BMBP. Lettera di Millard Meiss a Bernard Berenson, 3 aprile 1951.

³⁰⁴ K. CLARK, *Piero della Francesca*, Phaidon, London 1951, pp. 48-49, 210. Cfr. M. MEISS, *Kenneth Clark*, Piero della Francesca, in «Magazine of Art», XLV, 2, 1952, pp. 93-94.

³⁰⁵ L. VENTURI, *Piero della Francesca. Etude biographique et critique*, Skira, Genève 1954, pp. 108-109.

³⁰⁶ C. GINZBURG, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Einaudi, Torino 1981, p. XIX.

della propria tesi³⁰⁷. Gilbert, tuttavia, continuò a sposare l'idea dell'uovo di Leda anche dopo che Isa Ragusa nel 1971 fornì una prova sostanziale per l'identificazione ovologica confrontando la pala braidense con il precedente affresco trecentesco della Tomba di Antonio di Fissariga nella chiesa di San Francesco a Lodi³⁰⁸. Nel frattempo, Costantin Marinescu aveva proposto una terza via pensando che il misterioso oggetto fosse una perla divina, secondo quanto descritto da un sermone greco del IV secolo in cui il concepimento di Cristo era paragonato a una perla che si forma in una conchiglia colpita da un fulmine caduto in mare che la penetra senza romperla, ma subito Charles de Tolnay e Berthe Widmer difesero l'ipotesi di Meiss³⁰⁹. Tormentato da questa «lengthy animadversion», lo studioso americano cercò anche la conferma scientifica di un naturalista dell'American Museum of Natural History per scrivere l'ultima parola sulla questione e la critica successiva sostanzialmente non mise più in dubbio il significato simbolico connesso con l'uovo di struzzo³¹⁰. Accanto alle speculazioni iconologiche, Meiss si interessò anche all'aspetto prospettico-costruttivo dell'interno della chiesa dipinta da Piero della Francesca, la quale prioettandosi verso l'osservatore riprendeva la lezione di van Eyck, e, secondo lo storico dell'arte americano, l'opera poteva essere stata destinata alla chiesa di San Donato, dal momento che San Bernardino non era ancora stata ultimata³¹¹. John Shearman, invece, ribatté che l'esattezza prospettica era stata subordinata a un effetto estetico complessivo, come era in uso presso molti artisti del XV

³⁰⁷ GILBERT 1952, p. 11. Seguì una polemica con Mirella Levi d'Ancona, la quale ribadì si trattasse di un uovo di struzzo: M. LEVI D'ANCONA, *Letter to the Editor*, in «The Art Bulletin», XXXV, 4, 1953, p. 329; C. GILBERT, *Letter to the Editor*, in «The Art Bulletin», XXXV, 4, 1953, pp. 329-330; M. MEISS, *Addendum Ovologicum*, in «The Art Bulletin», XXXVI, 3, 1954, pp. 221-222.

³⁰⁸ C. GILBERT, «The Egg Reopened» Again, in «The Art Bulletin», LVI, 2, 1974, pp. 252-258. Gilbert pubblicò una monografia su Piero in cui trattò unicamente le questioni cronologiche non addentrandosi nei problemi iconografici: ID., *Change in Piero della Francesca*, J.J. Augustin, Locust Valley NY 1968. I. RAGUSA, *The Egg Reopened*, in «The Art Bulletin», LIII, 4, 1971, pp. 435-443.

³⁰⁹ C. MARINESCU, *Echos byzantins dans l'œuvre de Piero della Francesca*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1958, pp. 200-203. Cfr. C. DE TOLNAY, *Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca*, in «Arte Antica e Moderna», 23, 1963, pp. 234-235; B. WIDMER, *Eine Geschichte des Physiologus auf einem Madonnenbild der Brera*, in «Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte», XV, 4, 1963, pp. 313-330: 315-320.

³¹⁰ M. MEISS, *Not an Ostrich Egg?*, in «The Art Bulletin», LVII, 1, 1975, p. 116. AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Dean Amadon, 8 luglio 1974. Lettera di Dean Amadon a Millard Meiss, 30 luglio 1974. Cfr. D.W. BRISSON, *Piero della Francesca's Egg Again*, in «The Art Bulletin», LXII, 2, 1980, pp. 284-286.

³¹¹ M. MEISS, T.G. JONES, *Once Again Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece*, in «The Art Bulletin», XLVIII, 2, 1966, pp. 203-206, ried. in MEISS 1976, pp. 130-141.

secolo, e di conseguenza non costituiva un elemento probante per la sua collocazione, la quale sarebbe stata in un primo momento la cappella ducale di San Francesco a Urbino prima di passare a San Bernardino³¹². Eugenio Battisti, nella monografia dedicata all'artista del 1971, sposò la ricostruzione proposta da Shearman, nonostante avesse chiesto a Meiss una ricostruzione grafica dell'impostazione spaziale da includere nel proprio volume³¹³. In un articolo del 1973 Fert Sangiorgi concordò con Shearman sull'iniziale presenza della tavola nella cappella dell'Immacolata Concezione a San Francesco, dove la contessa era sepolta, raccogliendo l'approvazione di Alessandro Parronchi, il quale peraltro ne diede segnalazione all'amico Meiss³¹⁴. Il saggio pierfrancescano ebbe una certa eco anche in Italia, dove persino Longhi lodò «l'eruditissimo saggio di Millard Meiss dal titolo quasi misteriosofico», in un suo raro apprezzamento della lettura iconologica³¹⁵. Forte dell'*imprimatur* longhiano, una sintesi dei contributi sulla *Pala Montefeltro* di Meiss inaugurò nel 1971 la serie dei «Quaderni di Brera» e per l'occasione lo storico dell'arte americano poté fare delle verifiche materiali sullo stato conservativo dell'opera, da cui era emerso che la *Sacra Conversazione* a una data imprecisata era stata ridotta in larghezza e altezza³¹⁶. Elton M. Davies e Dean Snyder, infatti, avevano obiettato un anno prima che ogni analisi di tipo prospettico doveva tenere conto del decurta mento del dipinto e dunque non era possibile calcolare lo scorcio con esattezza³¹⁷. La campagna fotografica fatta eseguire da Russoli su richiesta di Meiss

³¹² J. SHEARMAN, *The Logic and Realism of Piero della Francesca*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a cura di A. Kosegarten, P. Tigler, 2 voll., De Gruyter, Berlin 1968, I, pp. 180-186.

³¹³ E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, 2 voll., Istituto Editoriale Italiano, Milano 1971, I, p. 275. APEB. Lettera di Eugenio Battisti a Millard Meiss, 8 gennaio 1967; Lettera di Millard Meiss a Eugenio Battisti, 13 gennaio 1967. Lettera di Eugenio Battisti a John Sherman, aprile 1967.

³¹⁴ F. SANGIORGI, *Ipotesi sulla collocazione originaria della Pala di Brera*, in «Commentari», XXIV, 3, 1973, pp. 211-216. A. PARRONCHI, *L'uovo di Piero*, in «La Nazione», 22 settembre 1973, p. 15. UNISI, BLF, Fondo Alessandro Parronchi. Lettera di Millard Meiss ad Alessandro Parronchi, 12 ottobre 1973.

³¹⁵ R. LONGHI, *Piero della Francesca 1927 con aggiunte fino al 1962*, Sansoni, Firenze 1963, p. 167: «Già nel mio libro ricordando quell'oggetto sospeso sul capo della Vergine, avevo parlato di "ovo sacro", ma senza approfondire le implicazioni che quella scelta simbolica poteva indicare nell'argomento stesso del dipinto e nella sua più precisa datazione».

³¹⁶ M. MEISS, *La Sacra Conversazione di Piero della Francesca*, Centro Di, Firenze 1971 («Quaderni della Pinacoteca di Brera», I). Franco Russoli mandò una fotografia del verso della tavola allo studioso statunitense: AAA, MMP. Lettera di Franco Russoli a Millard Meiss, 14 ottobre 1970. Lettera di Millard Meiss a Franco Russoli, 26 ottobre 1970.

³¹⁷ E.M. DAVIES, D. SNYDER, *Piero della Francesca's Madonna of Urbino. A Further Examination*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, LXXV, 1215, 1970, pp. 202-203.

sarà poi pubblicata nella riedizione dello studio sulla pala braidense del 1997³¹⁸. La critica più volte considerò la lunga questione oologica innescata da Meiss quale emblema della pervicace ostinazione dell'iconologia, ma dietro alla determinazione di Meiss vi era anche la sua passione per l'osservazione degli uccelli – il suo passatempo preferito soprattutto con il sopraggiungere della malattia *bird-watching* – sviluppando un'*expertise* in materia ornitologica, di cui Panofsky si servì, per esempio quando nel 1959 gli chiese un parere circa un uovo di dimensioni giganti segnalatogli da Allan Ludwig sospeso sopra una *Madonna con Bambino*³¹⁹.

2.7.4. Il sonno meissiano

In pochi casi Meiss sviluppò interpretazioni iconologiche di temi non legati alla pittura sacra occupandosi prevalentemente di Tre e Quattrocento³²⁰, ma al XXI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte di Bonn del 1964 varcò la soglia del XVI secolo con un intervento sulla fortuna della figura femminile addormentata nella pittura veneta, poi sviluppato in un saggio più articolato nel 1966³²¹. Dopo qualche liminale considerazione sul Bambino addormentato tra le braccia della Vergine come prefigurazione della Pietà nella Pala di Brera³²²,

³¹⁸ M. MEISS, *La 'Sacra Conversazione' di Piero della Francesca*, in *La Pala di San Bernardino di Piero della Francesca. Nuovi studi oltre il restauro*, a cura di E. Daffra, F. Trevisani, Centro Di, Firenze 1997 («Quaderni di Brera», 9), pp. 11-22.

³¹⁹ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 30 ottobre 1959. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 4 novembre 1959. Lettera di Erwin Panofsky ad Allan Ludwig, 6 novembre 1959. Meiss, inoltre, in quell'occasione negò si trattasse di un uovo di struzzo.

³²⁰ Un'altra eccezione sarà lo studio sulla conchiglia meccanizzata usata nella *Galea* di Raffaello: M. MEISS, *Raphael's Mechanized Seashell: Notes on a Myth, Technology and Iconographic Tradition*, in *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, a cura di U.E. McCracken, L.M.C. Randall, R.H. Randall, The Walters Art Gallery, Baltimore MD 1974, pp. 317-332, ried. in MEISS 1976, pp. 203-211.

³²¹ ID., *Sleep in Venice*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Atti del XXI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bonn 14-19 settembre 1964, a cura di H. von Einem, 3 voll., Mann, Berlin 1967, III, pp. 271-279; ID., *Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», CX, 5, 1966, pp. 348-382, ried. in MEISS 1976, pp. 212-239 [le citazioni sono tratte da quest'ultima edizione]. Mi permetto anche di rinviare a J. COOKE, «Sonno a Venezia». Millard Meiss e l'interpretazione iconologica del mito, in «Crepuscoli Dottorali», I, 1, 2011, <http://crepuscoli.wordpress.com/2011/03/15/%E2%80%9Csonno-a-veneziale%E2%80%9D-millard-meiss-e-l%E2%80%99interpretazione-iconologica-del-mito/>. Il testo fu anche oggetto di una conferenza tenuta a Harvard il 26 aprile 1966 e alla Frick Collection il 15 ottobre 1966, AAA, MMP. Lettera di Edith W. Kirsch a Katherine C. Lee, 31 marzo 1966. FARLA, FC, The Frick Collection – Lecture Records. Lettera di Franklin Biebel a Millard Meiss, 27 aprile 1966.

³²² Gizella Firestone nel 1942 aveva pubblicato uno studio sull'iconografia del Bambino dormiente come prefigurazione della Passione, un motivo che aveva

Meiss approfondì la ricorrenza di figure addormentate nella pittura veneta di carattere non religioso, in cui Veneri, ninfe e Arianne erano spesso raffigurate come fanciulle assopite, seguendo una tradizione iconografica in cui la figura nuda dormiente isolata, simbolo dell'amore spirituale, fu affiancata a quella avvicinata e 'disvelata' dai satiri, connessa con una sfera più carnale. Questi soggetti classici erano 'sopravvissuti' lungo il Medioevo, quando il sonno aveva assunto l'accezione negativa di decadenza morale ma anche di momento di diretto contatto con il mondo ultraterreno, quest'ultima dimensione poi recuperata dal pensiero neoplatonico. La xilografia *Naiade-Venere con satiri* della *Hypnerotomachia Poliphili* sarebbe stato il modello classico che ispirò Giorgione per la sua *Venere*, cui seguirono numerose altre derivazioni nella scuola dell'artista di Castelfranco culminanti nell'*Arianna* dei *Baccanali* di Tiziano o nell'*Apollo dormiente* di Lotto. Il confronto con analoghi soggetti toscani, che mai raggiunsero quel grado di armonia classica tra paesaggio e figura nuda, dimostrerebbe la caratteristica predilezione veneta, la quale contaminò anche le scene religiose, dove iniziarono a comparire pastori addormentati, soprattutto nelle opere di Giovanni Bellini.

Il congresso del 1964 segnò un momento importante di riflessione teorica sul metodo iconologico e la sezione *Stile e iconografia* per cui Meiss concepì il suo intervento era presieduta da Jan Białostocki, il quale intendeva conferire una dimensione più completa all'approccio iconologico, troppo spesso ricondotto meramente all'identificazione del soggetto dell'opera³²³. William S. Heckscher tracciò un primo profilo storiografico dell'iconologia, mentre Otto Pächt, attraverso la dimostrazione di alcuni casi, cercò di confutare la tendenza comune ad attribuire le invenzioni iconografiche più importanti ai migliori artisti³²⁴. In questo senso, il saggio di Meiss si configurava come un'applicazione "da manuale" del metodo teorizzato da Panofsky, in un serrato confronto tra opere d'arte e testi fino ad analizzare la nascita e la trasmissione di un soggetto in un determinato clima filosofico³²⁵. L'esemplarità metodologica fu sicuramente un obiettivo primario, infatti in margine al contributo del 1964 Meiss fece alcune

origine alla fine del XIV secolo in ambito veneziano e che rimase un tipo essenzialmente proprio all'arte dell'Italia settentrionale, cfr. G. FIRESTONE, *The Sleeping Christ-Child in the Renaissance*, in «Marsyas», II, 1942, pp. 43-62.

³²³ Questa posizione sarebbe sostenuta anche da Robert Klein nella sua recensione, si veda R. KLEIN, *La méthode iconographique et la sculpture des tombeaux*, in «Mercure de France», 353, 1965, p. 362.

³²⁴ W.S. HECKSCHER, *The Genesis of Iconology* e O. PÄCHT, *Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung*, in EINEM 1967, III, pp. 239-262, 262-271.

³²⁵ Cfr. quanto osservato da R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975 (ed. or. ID., *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Paris 1970), pp. 242-243.

considerazioni teoriche in seguito espunte dal saggio del 1966, volte a sottolineare la necessità di indagare la sottile interazione di forma e contenuto. La ricorrenza di alcuni soggetti in determinate epoche e scuole sarebbe, secondo lo studioso, determinata da una particolare propensione dello stile a quel tema³²⁶ e il presupposto di tale teoria sarebbe l'ammissione della libertà dell'artista nell'*invenzione*, sfera generalmente di competenza dell'ideatore del programma iconografico, testimoniata - come riportato da Meiss - in quell'arco di tempo a Venezia dalle fonti epistolari di Giovanni Bellini; inoltre, la controversia sull'interpretazione dei soggetti delle opere di Giorgione sarebbe la prova della libertà concessa all'artista nell'ideazione³²⁷. Il discorso sull'intenzionalità dell'artista acquisiva allora un particolare significato se si pensa che proprio su questo concetto si era consumata la 'svolta americana' di Panofsky, dai valori simbolici inconsciamente riflessi, al *disguised symbolism* consapevolmente dissimulato, per arrivare all'opera come sintomo culturale in riferimento a un simbolismo convenzionale. Conseguentemente, Meiss adottò il Rinascimento come momento di applicazione del metodo iconologico proprio in quanto l'artista iniziò a guadagnare la propria indipendenza e ad avere voce nell'elaborazione del programma iconografico³²⁸. Panofsky si disse in «in real admiration»³²⁹ di *Sleep in Venice* ed egli stesso aveva affrontato il tema del sogno nel giovanile *Hercules am Scheidewege* con particolare riguardo al *Sogno del cavaliere* di Raffaello, cui origini erano rintracciate nel *côté* filosofico neoplatonico analizzandone il significato allegorico, un importante precedente per alcuni punti approfonditi in seguito dallo studioso americano³³⁰. Il celebre articolo scritto a quattro mani

³²⁶ MEISS 1976, p. 279: «It may be illuminating sometimes to speculate about the iconographic consequences of "form". More often we consider the reverse - the form given to a partly preconceived subject. Not infrequently, however, as in the present instance, we can recognize the prior appearance of a style with which a subject, adopted later, seems particularly concordant». La riflessione metodologica fu meno articolata nell'elaborazione successiva (1966) dell'articolo, probabilmente in quando la sede del Congresso fu un'occasione ideale per tali osservazioni.

³²⁷ *Ibidem*: «Interpretations of the effect of form upon subject are more delicate and riskier than others, because they were rarely made by the artists themselves or their contemporaries, and written evidence therefore is lacking».

³²⁸ MEISS 1976, p. IX.

³²⁹ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 10 novembre 1966.

³³⁰ E. PANOFKY, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, Quodlibet, Macerata 2010 (ed. or. Id., *Hercules am Scheidewege: und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Teubner, Leipzig - Berlin 1930), pp. 69-74. In seguito, Chastel, riprendendo la lettura della tavola raffaellesca, sottolineò che il sogno del cavaliere non fosse di matrice toscana e, infatti, ebbe un'altra evoluzione iconografica, si veda A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Einaudi, Torino 1964 (ed. or. Id., *Art et Humanisme à Florence su temps de Laurent le Magnifi-*

con Fritz Saxl del 1933 *Classical Mythology in Medieval Art* rimase un riferimento imprescindibile per Meiss, dal momento che anticipava quel "principio di disgiunzione", che si sostituiva di fatto al *Nachleben*, sviluppato nella serie di conferenze di Uppsala degli anni Cinquanta raccolte in *Renaissance and Renascences*³³¹. Inoltre, non era casuale che Meiss guardasse a Venezia proprio mentre Panofsky stava preparando il saggio su Tiziano, dove si rinviava all'articolo dell'allievo americano per le questioni iconografiche intorno alla *Venere del Pardo*³³². Altri illustri precedenti dello studio di Meiss appartenevano al *Warburg Kreis*: nel 1935 Fritz Saxl aveva posto la singolarità iconografica della *Venere* di Dresda con la su citata xilografia del *Polifilo*, un decennio dopo anche Edgar Wind dedicò qualche riflessione al significato della figura addormentata nel *Festino degli dei* di Bellini, Ernst H. Gombrich scrisse alcune pagine sulla fortuna di Venere nel Rinascimento, mentre fu Otto Kurz ad analizzare più compiutamente il tema della ninfa dormiente, la quale secondo lui non era direttamente di origine antica ma derivava dal prototipo greco della menade esausta dopo il *thiasos* dionisiaco³³³. Ancora, Rudolf Wittkower aveva guardato alla letteratura arcadica e pastorale come chiave di lettura per i soggetti bucolici della pittura di Giorgione e dei Giorgioneschi e, prima di lui, Eugenio Battisti aveva tracciato un rapporto tra il clima filosofico della città lagunare - segnato dalla decadenza del neoplatonismo - e la resa del dato naturale nella produzione artistica³³⁴. L'intervento di Meiss sul sonno veneziano sollecitò l'interesse della critica che avviò una discussione sui modelli classici di tale iconografia tra gli anni Settanta e Novanta. Tra questi, Seymour Howard al Congresso di Granada del 1973 riesaminò la *Venere* giorgionesca a partire dalle considerazioni di

que. *Etudes sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Presses Universitaires de France, Paris 1959), p. 257.

³³¹ PANOFSKY 1960 [1971], p. 105.

³³² ID., *Problems in Titian Mostly Iconographic*, New York University Press, New York 1969 (trad. it. ID., *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1992), p. 191. La stessa opera era stata oggetto di un intervento di pochi anni prima, si veda P. HOFER, *Die Pardo Venus*, in *Festschrift für Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag*, a cura di E.J. Beer, P. Hofer, L. Mojon, Birkhäuser, Basel - Stuttgart 1961, pp. 341-360.

³³³ F. SAXL, *Tiziano e Pietro Aretino*, in ID., *La storia delle immagini*, Bari 1982 (ed. or. ID., *A Heritage of Images: A Selection of Lectures*, Penguin, Harmondsworth 1970, pp. 71-87), pp. 105-118; E. WIND, *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Harvard University Press, Harvard MA 1948, pp. 45-55; E.H. GOMBRICH, *Hypnerotomachiana*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV, 1-2, 1951, pp. 119-125; O. KURZ, *Huius Nympha Loc: A pseudo-classical inscription and a drawing by Dürer*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 3-4, 1953, pp. 171-177.

³³⁴ R. WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo*, in *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1963, pp. 473-484; E. BATTISTI, *Le arti figurative nella cultura di Venezia e di Firenze nel Cinquecento*, in «Commentari», VI, 4, 1955, pp. 241-253.

Meiss o ancora Phyllis Pray Bober dimostrò l'influenza del pensiero filosofico coevo nell'elaborazione di questo *topos* rinascimentale, mentre Jaynie Anderson contestò che la fanciulla addormentata fosse una creazione del tardo XV secolo, dedicando uno studio ai diretti precedenti letterari e artistici antichi³³⁵. Il fatto che Meiss decidesse quindi di affrontare problemi di pittura veneziana del Cinquecento – come osservato da Augusto Gentili³³⁶ – significava entrare nel territorio dell'iconologia per eccellenza nonché viatico per l'approdo di tale approccio in Italia, basti pensare ai lavori di Eugenio Battisti e ai primi importanti saggi iconologici di Maurizio Calvesi³³⁷. La parabola interpretativa del sonno dall'*Ercole al bivio* di Panofsky al saggio Meiss fu ripercorsa da Francesco Gandolfo nella propria tesi di laurea sul sogno nel Cinquecento pubblicata a dieci anni di distanza nel 1978, in un momento in cui – scriveva Battisti nella prefazione – l'iconologia ormai in decadenza si nutriva di se stessa al di qua e al di là dell'oceano³³⁸.

³³⁵ S. HOWARD, *Covert References in the Dresden Venus and its Kin: Observations on the Mutation and Retrieval of Types*, in *España entre el Mediterraneo y el Atlantico*, Atti del XXIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Granada 3-8 settembre 1973, 3 voll., Universidad de Granada departamento de historia del arte, Granada 1976-1978, III, 1978, pp. 533-551; P.P. BOBER, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XL, 1977, pp. 223-239; J. ANDERSON, *Giorgione, Titian and the Sleeping Venus*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del convegno di studi, Venezia 27 settembre – 1 ottobre 1976, a cura di N. Pozza, Neri Pozza, Vicenza 1980, pp. 337-342. Ulteriori riflessioni sul problema sono contenute in: M.M. KAHN, *Titian, the "Hypnerotomachia Poliphili" Woodcuts, and Antiquity*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, LXVII, 1165, 1966, pp. 119-127; H. MURUTES, *Personifications of Laughter and Drunken Sleep in Titian's 'Andrians'*, in «The Burlington Magazine», CXV, 845, 1973, pp. 518-525; E.B. MACDOUGALL, *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, in «The Art Bulletin», LVII, 3, 1975, pp. 357-365; R. GOFFEN, *Renaissance Dreams*, in «Renaissance Quarterly», XL, 4, 1987, pp. 682-706; P. EMISON, *Asleep in the Grass of Arcady: Giulio Campagnola's Dreamer*, in «Renaissance Quarterly», XV, 2, 1992, pp. 271-292; Y. HACKENBROCH, *An Early-Renaissance Cameo "Sleep in Venice"*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskovits, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1994, pp. 92-95.

³³⁶ A. GENTILI, *Tiziano, Panofsky e l'iconologia in Italia*, in E. PANOFSKY, *Tiziano: Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1992, pp. XXVI-XXVII. Lo stesso Gentili riprese le tesi meissiane in *Id.*, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 69.

³³⁷ E. BATTISTI, *Un'antica interpretazione della «Tempesta»*, in «Emporium», CXXVI, 1957, pp. 195-201, ried. in *Id.*, *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Torino 1960, pp. 146-156; M. CALVESI, *La Tempesta di Giorgione come Ritrovamento di Mosé*, in «Commentari», n.s., XIII, 3-4, 1962, pp. 226-255; *Id.*, *A noir (Melancolia I)*, in «Storia dell'Arte», 1-2, 1969, pp. 37-96; *Id.*, *La 'morte di bacio'. Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in «Storia dell'Arte», 7-8, 1970, pp. 179-233.

³³⁸ F. GANDOLFO, *Il "Dolce Tempo". Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Bulzoni Editore, Roma 1978, pp. 12-13. Cfr. anche G. LOVATTI, *Francesco Gandolfo, Il 'dolce tempo': mistica, ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, in «Arte Cristiana», LXVII, 1979, p. 292.

CAPITOLO III

Kulturgeschichte o storia sociale dell'arte?

3.1. La recensione ad Antal

Nel 1948 Frederick Antal pubblicò il suo poderoso *Florentine Painting and Its Social Background*, in cui le diverse tendenze stilistiche da Giotto a Masaccio erano spiegate in relazione alla differente composizione sociale della committenza, sullo sfondo della storia economica, politica e sociale di Firenze tra la fine del XIII e l'inizio del XV secolo¹. Benché lo studioso ungherese definisse il proprio approccio "sociologico", la critica sostanzialmente lo identificò come "marxista" e ne criticò la rigida impostazione deterministica². Meiss, nella propria

¹ F. ANTAL, *Florentine Painting and Its Social Background: the Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power; XIV and Early XV Centuries*, Routledge & Kegan Paul, London 1948 (trad. it. ID., *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Einaudi, Torino 1960). Su Antal (1887-1954), oltre ai necrologi su «Società» (X, 5, 1954, p. 763) e «The Burlington Magazine» (XCVI, 617, 1954, pp. 259-260), si rimanda a D.L. KROHN, *Antal and His Critics: A Forgotten Chapter in the Historiography of the Italian Renaissance in the Twentieth Century*, in *Memory and Oblivion*, Atti del XXIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Amsterdam 1-7 settembre 1996, a cura di W. Reinink, J. Stumpel, Kluwer, Dordrecht 1999, pp. 95-99; K. KÓKAI, *Impulse der Wiener Schule der Kunstgeschichte im Werk von Frederick Antal*, in *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*, a cura di M. Theisen, Böhlau, Wien 2005, pp. 109-119; P. STIRTON, *Frederick Antal*, in *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, a cura di A. Hemingway, Pluto Press, London 2006, pp. 45-66.

² Cfr. H.D. GRONAU, *Florentine Painting and Its Social Background*, in «The Burlington Magazine», XC, 547, 1948, pp. 297-298; T.E. MOMMSEN, *Antal's Florentine Painting*, in «Journal of the History of Ideas», XI, 3, 1950, pp. 369-379; M. WEINBERGER, *Frederick Antal, Florentine Painting and its Social Background*, in «College Art Journal», X, 2, 1951, pp. 199-202. Cfr. anche D.D. EGBERT, *English Art Critics and Modern Social Radicalism*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXVI, 1, 1967, pp. 29-46.

dettagliata recensione sulle pagine dell'«Art Bulletin», si unì al coro mettendo a nudo le debolezze della visione storica manichea da cui prendeva nettamente le distanze³. Se lo storico dell'arte statunitense accoglieva positivamente il superamento del formalismo *tout court* attraverso la spiegazione sociologica, questa formulazione *a priori* non poteva essere l'unica chiave di lettura per i fenomeni artistici, né tantomeno per i complessi problemi di committenza, inoltre, l'artista in questo quadro era privato di ogni libertà nell'atto creativo e condannato a riflettere i cambiamenti socio-politici con gli occhi del suo mecenate⁴. Dopo alcune contro-argomentazioni in merito ad alcuni casi specifici, lo studioso americano cercò di mitigare le proprie critiche, riconoscendo di aver adottato un punto di vista analogo nell'analizzare i legami tra la pittura del tardo Trecento e i cambiamenti sociali coevi⁵. Questo tono conciliatorio in chiusura sembra rispondere a una *captatio benevolentiae* profferta da Antal in una lettera allo stesso Meiss:

«So I can only hope that you have brought out, in your review, not only where you differ from me in the interpretation but also our agreement on the main line and on the method itself. In England where the intellectuals are much more conservative than in America, the method we are both using, has far more adversaries than you over there can imagine».

Nella stessa missiva gli comunicava di avere appena scritto un articolo «on the development of the method of art history in the last decades»⁶, il famoso *Remarks on the Method of Art History*, un saggio in cui Antal ritracciava una comune radice metodologica rispetto ai diversi approcci post-wölffliniani delle due sponde dell'Atlantico⁷.

³ M. MEISS, *Frederick Antal*, Florentine Painting and Its Social Background, in «The Art Bulletin», XXXI, 2, 1949, pp. 143-150: 145: «His monist conception of class as the sole determinant (along with ecclesiastical allies or agents) of the character of art leads him to schematize the texture of history». Sulla recensione di Meiss e sulla ricezione di Antal mi permetto di rimandare a J. COOKE, *Storia sociale dell'arte o Kulturgeschichte? Millard Meiss e la recensione a Frederick Antal*, in «Crepuscoli Dottorali», II, 2011, [https://crepuscoli.wordpress.com/2011/10/28/storia-sociale-dell%E2%80%99arte-o-kulturgeschichte-millard-meiss-e-la-recensione-a-frederick-antal/#\[6\]](https://crepuscoli.wordpress.com/2011/10/28/storia-sociale-dell%E2%80%99arte-o-kulturgeschichte-millard-meiss-e-la-recensione-a-frederick-antal/#[6]).

⁴ MEISS 1949b, pp. 147-148.

⁵ Ivi, p. 150: «I have in fact already proposed a connection somewhat similar to Antal's between later Trecento painting and (among other things) the social movements of the time».

⁶ AAA, MMP. Lettera di Frederick Antal a Millard Meiss, 22 febbraio 1949.

⁷ F. ANTAL, *Remarks on the Method of Art History*, in «The Burlington Magazine», XCI, 551-552, 1949, pp. 49-52, 73-75 (trad. it. ID., *Osservazioni sul metodo della storia dell'arte*, in ID., *Classicismo e Romanticismo*, Einaudi, Torino 1975, pp. 204-221).

Questo profilo storico partiva dalle teorie sul *milieu* di Taine e Comte, continuando con la *Geistesgeschichte* di Riegl e Dvořák per giungere alla *Kulturgeschichte* contemporanea rappresentata da una pletora di studiosi europei e americani: Herbert Read, Richard Krautheimer⁸, Meyer Schapiro, Ernst Gombrich, Anthony Blunt, Siegfried Giedion e appunto Millard Meiss; in particolare, riguardo a quest'ultimo sottolineò come le loro ricerche indipendenti avessero portato alle medesime conclusioni⁹. Castelnuovo rimarcò che l'appello di Antal «*Todos caballeros*» - tra cui mancava Erwin Panofsky - serviva sostanzialmente a stemperare le derive marxiste connesse con il proprio metodo e a rivendicare, con un bilancio della propria produzione, una scuola di appartenenza¹⁰. Non si conservano altre lettere di Antal né le risposte di Meiss nell'archivio americano, quindi non è possibile sapere quale fu la sua reazione a questo tentativo di ricomposizione storiografica, ma questo articolo ebbe una discreta fortuna, tanto da essere subito tradotto in italiano, sicché rafforzò la generale percezione di continuità tra *Florentine Painting and Its Social Background* e *Painting in Florence and Siena after the Black Death*¹¹. Uno dei pochi a mettere in guardia dalla fallacità di tale assimilazione fu il filosofo Valentino Gerratana, il quale cercò di sciogliere l'equivoco tra marxismo e sociologia cui lo studioso ungherese aveva prestato il fianco¹². Proseguiva precisando che i diversi storici dell'arte

⁸ Richard Krautheimer aveva pubblicato una recensione ad Antal mantenendo una posizione sostanzialmente analoga a quella di Meiss: R. KRAUTHEIMER, *Antal, Florentine Painting and its Social Background*, in «Magazine of Art», XLI, 8, 1948, p. 318.

⁹ ANTAL 1949 [1975], pp. 209-210. Anthony Blunt, in particolare, sarebbe potuto diventare il vero allievo di Antal, ma in realtà passò in seguito sotto l'influenza di Rudolf Wittkower, che lo indirizzò verso l'arte e architettura del XVII secolo, si veda A. CHASTEL, *Anthony Blunt, art historian (1907-1983)*, in «The Burlington Magazine», CXXV, 966, 1983, p. 547.

¹⁰ E. CASTELNUOVO, *Per una storia sociale dell'arte I*, in «Paragone», 313, 1976, ried. in *Id., Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1985, ed. cons. Edizioni della Normale, Pisa 2007², p. 25. Cfr. A. NEUMEYER, *Frederick Antal, Classicism and Romanticism, with other studies in art history*, in «Art Journal», XXVII, 2, 1967-1968, pp. 226-227; F. HASKELL, *Classicism and Romanticism, with other studies in art history*, in «The Burlington Magazine», CX, 780, 1968, p. 161: «The supposition is tempting not only because the scholars whom he evokes as exemplars - Warburg, Saxl, Wind, Gombrich and many others - have never been associated with the methods he had himself applied so strictly, but also because it is in the light of these extremely valuable and suggestive *Remarks* that his most famous articles, which are dated between 1935 and 1941 and which give their title to the present volume now read disappointingly».

¹¹ F. ANTAL, *Osservazioni sul metodo della storia dell'arte*, in «Società», X, 5, 1954, pp. 749-762.

¹² V. GERRATANA, *Marxisti onorari*, in «Il Contemporaneo», I, 35, 1954, p. 1: «L'equivoco di ritenere che nella lotta contro il formalismo, contro le teorie dell'arte per l'arte, il marxismo si trovi schierato sullo stesso fronte di qualsiasi generico storicismo,

menzionati da Antal erano unicamente accomunati dall'avversione per il formalismo condotta però da punti di vista differenti, prendendo a esempio proprio il caso di Meiss, eletto, suo malgrado, dallo studioso ungherese a "marxista onorario"¹³.

3.2. La peste e la critica negli anni Cinquanta

3.2.1. «L'un des ouvrages les plus originaux et les plus solides de l'histoire de l'art»

Nel 1944 Meiss scrisse un articolo sull'importanza dell'insegnamento storico-artistico nel *curriculum* accademico, in cui auspicava il superamento dell'attenzione per la «'appreciation of art'» o i «'principles of design'» a favore di una disciplina moderna fondata su un più approfondito studio storico del «contemporary cultural and social pattern»¹⁴. In quel periodo aveva già completato il proprio studio sulla pittura toscana della seconda metà del Trecento, dato alle stampe solo dopo la guerra nel fatidico 1951¹⁵, anno che vide la pubblicazione contestualmente della *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser, di *Peinture et réalité* di Pierre Francastel e di *Gothic Architecture and Scholasticism* di Panofsky¹⁶. *Painting in Florence and Siena after the Black*

e addirittura del sociologismo volgare. Fino a che punto di questo equivoco sia responsabile lo stesso Antal [...] non è facile stabilire». Su Gerratana (1919-2000) si veda il recente E. FORENZA, G. LIGUORI, *Valentino Gerratana filosofo democratico*, Carocci, Roma 2011.

¹³ GERRATANA 1954, p. 1: «Presentare poi queste ricerche come una conferma delle 'esigenze metodologiche poste dal marxismo' potrebbe far pensare all'esistenza di troppi marxisti onorari di cui veramente non si sente il bisogno. [...] Su questa strada si arriva veramente, secondo la sarcastica previsione di Labriola, a spiegare la *Divina Commedia* con i conti delle pezze di panno degli astuti mercanti fiorentini! L'artista è così considerato come un prodotto passivo della società, docile strumento nelle mani del committente che gli impone facilmente i suoi gusti».

¹⁴ M. MEISS, *A Statement on the Place of the History of Art in the Liberal Arts Curriculum*, in «College Art Journal», III, 3, 1944, pp. 84-85.

¹⁵ Id., *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton University Press, Princeton NJ 1951 (trad. it. Id., *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera: arte, religione e società alla metà del Trecento*, Einaudi, Torino 1982). Sulla storia sociale e la *Kulturgeschichte* tra Italia e Stati Uniti mi permetto di rimandare a J. COOKE, «This kind of work should be left to Warburgers». *La Kulturgeschichte e l'interdisciplinarietà nella storia dell'arte in un difficile confronto metodologico tra Italia e Stati Uniti*, comunicazione per Storia delle idee e interdisciplinarietà. Giovani studiosi a confronto, Torino 26 marzo 2014, Gruppo Interdisciplinare Storia delle Idee, Università degli Studi di Torino, <http://www.gisi.unito.it/files/docs/GISI%202014%20Incontro%20Metodologico%20Cooke.pdf>.

¹⁶ A. HAUSER, *The Social History of Art*, 2 voll., Routledge & Kegan Paul, London 1951 (trad. it. Id., *La storia sociale dell'arte*, 4 voll., Einaudi, Torino 1955); P. FRANCASTEL,

Death prendeva in esame la produzione figurativa a Firenze e Siena tra il 1350 e il 1375 la quale, fatta eccezione per il tentativo di rivalutazione di György Gombosi, era quasi unanimemente considerata una fase involutiva di regressione dal linguaggio giottesco¹⁷. Non si intende in questa sede ripercorrere dettagliatamente gli aspetti contenutistici del volume, ma analizzarne alcuni punti rilevanti al fine di coglierne il risvolto metodologico e, soprattutto, la sua ricezione¹⁸. Innanzitutto, Meiss individuò nelle opere degli artisti senesi e fiorentini intorno alla metà del secolo l'adozione di una «nuova forma e nuovo contenuto», i quali costituivano di fatto una reazione al giottismo precedente attingendo, al contrario, al patrimonio linguistico e iconografico dell'arte dugentesca. Questi cambiamenti si configuravano come «coerenti e intenzionali», echeggiando il dibattito sull'intenzionalità artistica nelle teorie panofskiane, e rispondevano a un «contemporaneo sentimento religioso», alla «contemporanea riflessione letteraria», a «uno stato d'animo che era influenzato da una serie di eventi fuori dal comune»¹⁹. Meiss, quindi, osservò che tra il terzo e il quarto decennio del Trecento si sviluppò una linea stilistica e iconografica che procedeva «dal narrativo al rituale»: da un lato, si era ridotta la profondità spaziale e le figure erano collocate su un unico piano frontale perdendo ogni contatto con gli altri personaggi e con l'osservatore, dall'altro, vi era la ricorrenza di alcuni temi volti a esaltare Dio e la sua *Ecclesia*, come raffigurazioni della Trinità, della Pentecoste e della cacciata di Maria dal tempio. La luce era diventata «essenziale al dramma e al mistero della scena» e gli artisti avevano ripreso a guardare ai modelli bizantini raggiungendo però nuovi vertici di contrasto cromatico²⁰. Seguiva un'analisi delle cause che avevano portato a un tale mutamento nella civiltà figurativa e Meiss trovò una risposta nella forte crisi economico-politico-sociale che culminò nella peste del 1348, la quale peraltro aveva condotto al potere nuovi gruppi sociali; ma ciò che interessava principalmente allo studioso americano era l'impatto psicologico che questo momento storico ebbe nella mentalità comune, che, se per

Peinture et société, Audin, Lyon 1951 (trad. it. Id., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, Einaudi, Torino 1957); E. PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism*, The Archabbey Press, Latrobe PA 1951 (trad. it. Id., *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Liguori, Napoli 1986).

¹⁷ G. GOMBOSI, *Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XIV: Jahrhunderts*, Selbstverlag, Budapest 1926. Cfr. U. PROCCACCI, *Recensione di Gombosi, Spinello Aretino*, in «Rivista d'Arte», XI, 2, 1929, pp. 273-287.

¹⁸ Si rimanda per una discussione più approfondita in merito alle tesi del testo al precedente J. COOKE, *Millard Meiss: i primi scritti e la cultura artistica del Trecento*, tesi di laurea, relatore G.C. Sciolla, Università degli Studi di Torino, a.a. 2008-2009, pp. 93-148.

¹⁹ MEISS 1982, p. LVII.

²⁰ Ivi, p. 49.

certi versi portò a risvolti libertini, fu caratterizzata da *guilt*, *penance* e *religious rapture* - per citare il titolo di un capitolo - ricercando le esperienze mistiche degli ordini mendicanti e dei capi carismatici, come Jacopo Passavanti, Giovanni delle Celle o santa Caterina²¹. Il Cappellone degli Spagnoli di Andrea da Firenze e la cappella Strozzi dell'Orcagna, insieme alla Collegiata di San Gimignano di Barna da Siena costituirono le opere simbolo che meglio riassumevano questa tendenza stilistico-iconografica, la quale poteva attingere da fonti letterarie come le *Meditationes* o la *Passio*. Il rapporto tra testi letterari e immagini fu un aspetto che riscosse molto successo presso i commentatori dell'opera di Meiss, in quanto ribaltava il gioco delle parti sinora preso in considerazione, ovvero lo storico dell'arte americano - forse sulla scia della capacità immaginifica del Suger descritto da Panofsky o dell'atteggiamento estetico nell'arte romanica di Schapiro - notò che nelle vite dei santi i momenti di rapimento e conversione mistici accadevano durante la contemplazione di opere d'arte e che questi episodi potevano essere una testimonianza degli effetti che la pittura aveva sullo spettatore²². Concludevano il libro un capitolo che riproponeva un saggio del 1936 sulla Madonna dell'Umiltà e un ultimo paragone con la produzione letteraria, la quale diede spazio, al contrario di quella artistica, all'opposta reazione di esaltazione della mondanità, come testimoniava il *Decameron* di Boccaccio²³.

In ragione del taglio interdisciplinare del testo di Meiss l'«Art Bulletin» chiamò uno storico e uno specialista di arte del Trecento a recensirlo. Lo storico canadese Wallace K. Ferguson, da poco intervenuto sul problema della periodizzazione del Rinascimento nel suo *The Renaissance in Historical Thought*²⁴, nonostante la propria avversione agli schematismi della storia sociale, non lo accusò di materialismo né di formulazioni aprioristiche²⁵. Meno clemente

²¹ Altri studiosi avevano tentato il collegamento tra la produzione figurativa e il clima psicologico successivo alla peste: S.L. FAISON JR., *Barna and Bartolo di Fredi*, in «The Art Bulletin», XIV, 4, 1932, pp. 285-315; W.R. VALENTINER, *Orcagna and the Black Death of 1348*, in «The Art Quarterly», XII, 1949, pp. 8-73, 113-128.

²² E. PANOFKY, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton University Press, Princeton NJ 1946; M. SCHAPIRO, *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, in *Art and Thought: Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday*, a cura di K. Bharatha Iyer, Luzac and Company, London 1947, pp. 130-150 (trad. it. in M. SCHAPIRO, *Arte romanica*, Einaudi, Torino 1982, pp. 3-32).

²³ M. MEISS, *The Madonna of Humility*, in «The Art Bulletin», XVIII, 4, 1936, pp. 435-464.

²⁴ W.K. FERGUSON, *The Renaissance in Historical Thought*, Houghton Mifflin Company, Cambridge MA 1948 (trad. it. ID., *Il Rinascimento come critica storica*, Il Mulino, Bologna 1969). Questo testo ripercorreva la reazione della storiografia alla tesi di Burckhardt che vedeva un Rinascimento laico e pagano nettamente contrapposto al Medioevo.

²⁵ ID., *Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in «The

fu, invece, la recensione di Benjamin Rowland, secondo il quale il testo era una collazione di scritti privi di una struttura unitaria; mancava, inoltre, una discussione sul *Trionfo della Morte* pisano, mentre di un artista come Orcagna si erano voluti sottolineare unicamente gli aspetti più arcaicizzanti; infine, l'aver preso in esame lo stile retrospettivo delle opere giovanili di Taddeo Gaddi era in contraddizione con la supposta crisi di metà secolo, ulteriormente inficiata da uno sviluppo analogo della pittura catalana negli anni Sessanta²⁶. La vicenda, ricordata da Panofsky come «the famous affair Meiss vs. Ben Rowland»²⁷, si risolse con una risposta di Meiss, il quale argomentò le attribuzioni messe in dubbio dal collega e approfondì il rapporto tra la pittura italiana e quella catalana²⁸. John Pope-Hennessy lodò il tentativo di porre in relazione fatti sociali e fenomeni artistici, rimanendo colpito dal quinto capitolo in cui Meiss aveva individuato l'influenza dell'iconografia e dello stile delle opere d'arte nella modalità di descrizione dell'esperienza mistica²⁹. Anche Wolfgang Stechow accolse con molto entusiasmo questa pubblicazione che portava nuovi elementi alla revisione del formalismo *tout court* degli studi storico-artistici³⁰. Ernst H. Gombrich, invece, avviò una discussione di carattere più metodologico, interrogandosi sulla validità di una rivalutazione che accettava qualunque forma o stile in quanto espressione di un'intenzione artistica³¹. Meiss rispose a queste osservazioni in una lettera al collega:

«A “falling off of standards” implies also that the painters who surrounded Giotto or who immediately followed him, such as Pacino, Taddeo Gaddi, Daddi, were stronger masters than Orcagna, Andrea da Firenze, and Giovanni da Milano. I think few would agree that they were. [...] Why did you raise the problem of style versus incompetence

Art Bulletin», XXXIV, 4, 1952, pp. 317-319.

²⁶ B. ROWLAND JR., *Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in «The Art Bulletin», XXXIV, 4, 1952, pp. 319-322.

²⁷ Korr., III, p. 784 [Erwin Panofsky - Julius Held, 27 giugno 1955].

²⁸ M. MEISS, *Trecento Scramble*, in «The Art Bulletin», XXXV, 1, 1953, pp. 52-55.

²⁹ J. POPE-HENNESSY, *Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in «The Times Literary Supplement», 23 maggio 1952, p. 340.

³⁰ W. STECHOW, *Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in «Magazine of Art», XLV, 6, 1952, pp. 283-284.

³¹ E.H. GOMBRICH, *L'influsso della peste nera*, in ID., *Riflessioni sulla storia dell'arte. Opinioni e critiche*, Einaudi, Torino 1991 (ed. or. ID. *Review of Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XI, 4, 1953, pp. 414-416), pp. 48-52: 50: «Se le incoerenze non sono la prova di una degenerazione dei modelli, allora quale criterio di qualità gli resta?». La questione è stata parzialmente trattata in V. KOPECKY, *'Style' in the Archive of E.H. Gombrich*, in *Meditations on a Heritage. Papers on the Work and Legacy of Sir Ernst Gombrich*, a cura di P. Taylor, The Warburg Institute, London 2014, pp. 58-73: 58-61.

with regard to Orcagna? Haven't you loaded the dice by transforming my concepts of disharmony, tension and conflict into "inconsistency"? Do you believe that the attempt to show that these "inconsistencies" are consistent is unconvincing? Or are you unwilling to admit a disharmonious unity? [...] Disharmony seems to me to have no direct relation to quality. And the discernment of quality in an art full of conflict seems to me no more problematic than in a serene one»³².

Lo storico dell'arte dell'Istituto Warburg riteneva, poi, che Meiss avrebbe dovuto prendere in esame esempi anche al di fuori di Siena e Firenze per provare la validità della sua tesi, facendo riferimento a quanto già osservato da Wilhelm Pinder per la scultura tedesca del XIV secolo³³, mentre il professore americano ribatteva:

«I did not undertake a discussion of the relationship of Italian and Northern or German painting because the dissimilarities between the styles seem far greater than the likenesses, so that the discussion would inevitably become highly abstract. To deal with this matter would lead one into the rarefied atmosphere of those endless debates about neo-Gothic or late-Gothic-baroque in the Trecento. In short, I think the style of Orcagna or Barna has no significant relationship with that of the Rottweil Virgin, and even though Pinder uses some words similar to mine he is describing an essentially different phenomenon»³⁴.

Infine Gombrich concludeva con una riflessione di ordine teorico:

«Dato per scontato che gli eventi possono e debbono avere un certo influsso sull'arte, è davvero indispensabile che l'arte li "esprima"? Gli effetti di simili traumi sulla personalità dell'individuo non sono forse molto meno prevedibili di quanto ci possiamo aspettare di primo acchito?»³⁵

Nel replicare Meiss chiarì le finalità del proprio discorso, in realtà non interessato al risvolto psicologico sull'individuo:

«I wrote the book to explore the latter question, not the former. Have I really attempted to "predict" the effect of the events on the people that experiences them rather than record what they said they experienced? Do you doubt my hypothesis of the effect of events

³² AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Ernst H. Gombrich, 29 giugno 1955.

³³ GOMBRICH 1953b [1991], p. 50. Cfr. W. PINDER, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, 2 voll., Athenaion, Wildpark-Postdam 1924 (trad. it. Id., *La scultura tedesca nel XIV secolo*, Pantheon, Milano 1925).

³⁴ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Ernst H. Gombrich, 29 giugno 1955.

³⁵ GOMBRICH 1953b [1991], pp. 51-52.

upon religious sentiment as well as upon art? How is the present matter methodologically different from the problem of David and the French Revolution?»³⁶

Allo stesso 1953 risaliva la caustica recensione a Hauser – seguita da un altrettanto duro commento a Malraux – in cui Gombrich aveva attaccato la sociologia dell'arte³⁷ in nome di un credo politico liberale, acuito durante gli anni della guerra fredda, che trovava nello stile un principio di libertà rispetto ai regimi totalitari, una visione – secondo una recente lettura proposta da Vardan Azatyan – che fu compiutamente espressa in *The Story of Art*³⁸. André Chastel, invece, recensì molto positivamente *Painting in Florence and Siena After the Black Death*, lodandone in particolare l'eleganza con cui analisi formale e iconologica si accordavano secondo i migliori insegnamenti di Panofsky³⁹. La tesi sostenuta da Meiss, e appoggiata dallo storico dell'arte francese, avrebbe potuto però essere rafforzata includendo anche uno studio sulla scultura e architettura⁴⁰. Lo storico dell'arte francese portò l'accento sull'altra componente del testo, ovvero l'analisi del contesto socio-politico-religioso, pur essendo consapevole della distinzione di Meiss rispetto alla versione deterministica di Antal, dall'americano peraltro apertamente osteggiata⁴¹. Quello che, ancora anni dopo, Chastel ricordò come uno dei libri più solidi e originali della storia dell'arte⁴² lasciò un segno profondo sullo studioso

³⁶ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Ernst H. Gombrich, 29 giugno 1955.

³⁷ E.H. GOMBRICH, *The Social History of Art by Arnold Hauser*, in «The Art Bulletin», XXXV, 1, 1953, pp. 79-84; ID., *André Malraux and the Crisis of Expressionism*, in «The Burlington Magazine», XCVI, 621, 1954, pp. 374-378. Per un'analisi della ricezione di Hauser in ambito anglosassone si veda anche M.R. ORWICZ, *Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser*, in «The Oxford Art Journal», VIII, 2, 1985, pp. 52-62.

³⁸ E.H. GOMBRICH, *The Story of Art*, Phaidon, London 1950. V. AZATYAN, *Ernst Gombrich's Politics of Art History*, in «Oxford Art Journal», XXXIII, 2, 2010, pp. 127-141.

³⁹ A. CHASTEL, *Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in «Critique : revue générale des publications françaises et étrangères», 65, 1952, p. 903: «L'élégance du dessin d'ensemble, l'art d'insérer les analyses iconographiques et formelles à la bonne place et même certains plis de style le rattachent à la meilleure école d'E. Panofsky».

⁴⁰ Ivi, p. 904.

⁴¹ Ivi, p. 906: «M. Meiss indique nettement cette propagande perpétuelle que seraient obligées d'exercer les classes supérieures avec le concours des artistes pour 'mystifier' et dominer les classes populaires. [...] Millard Meiss n'est donc pas moins bien défendu contre les aberrations nouvelles que contre les simplifications anciennes. Les délimitations strictes de l'enquête dans l'espace et dans le temps en expliquent l'efficacité, mais elles ne sont que la bordure de perspectives dans lesquelles cette mise au point devra finalement rentrer».

⁴² A. CHASTEL, *La peste et nous*, in «Le Monde», 12 agosto 1966 [L'articolo è stato consultato nella cartella stampa in AAA, MMP].

e tornò a citarlo come modello quando si occupò del Sacco di Roma e delle sue conseguenze sulla coscienza collettiva e sulla produzione figurativa⁴³. Lo storico inglese Thomas S.R. Boase - attento recensore delle opere dello studioso statunitense - fu colui che maggiormente precisò la distanza tra il procedere di Antal dalla teoria marxista al riscontro nell'arte e quello di Meiss dal cambiamento stilistico al contesto letterario e religioso, alla luce del dibattito allora crescente sulla storia sociale dell'arte⁴⁴. Gli fece eco in Germania Robert Oertel che apprezzò il superamento dell'unilateralità di Antal attraverso la felice unione di fattori spirituali e materiali nell'analisi stilistico-iconografica tracciata da Meiss⁴⁵. Viceversa, Harald Keller nella propria recensione rimproverò all'americano proprio quel non convincente legame tra fattori socio-economico-politico-religiosi e cambiamento formale⁴⁶.

Appena terminata la lettura, James S. Ackerman⁴⁷ scrisse a Meiss che il suo libro batteva i marxisti al loro stesso gioco senza indebolire la tradizione della *connoisseurship*, un giudizio utile per comprendere la diversa percezione da parte della critica anglosassone della distanza del suo approccio da letture marxiste o sociologiche⁴⁸. Infatti, nel profilo critico della disciplina storico-artistica tracciato dallo storico dell'architettura il *Black Death* era ascrivito contestualmente sia al

⁴³ ID., *The Sack of Rome, 1527*, Princeton University Press, Princeton NJ 1983 (trad. it. ID., *Il Sacco di Roma*, Einaudi, Torino 1983), p. 17: «This study, like the fine work by our much lamented friend, Millard Meiss, is intended to serve art history, but also to be a history of art that does not leave history as history untouched». Chastel arrivò a tracciare un diretto parallelismo tra la Roma del 1527 e la Toscana post 1348 (ivi, p. 169).

⁴⁴ T.S.R. BOASE, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, by Millard Meiss, in «The English Historical Review», LXVIII, 266, 1953, p. 98: «In the one case the general Marxist thesis is stated and the data fitted into it: in the other the problem of a marked stylistic change is defined, and is then discussed in the light of contemporary writings and movements». Cfr. anche ID., *The Social History of Art by Arnold Hauser*, in «The Burlington Magazine», XCIV, 595, 1952, p. 299. Il libro sulla peste di Meiss fu poi il punto di avvio per la stesura del saggio di Boase sulla mortalità nel Medioevo: ID., *Death in the Middle Ages: Mortality, Judgment and Remembrance*, Thames & Hudson, London 1972.

⁴⁵ R. OERTEL, *Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in «Kunstchronik», VII, 7, 1954, pp. 194-198: 195. Tuttavia, si veda il giudizio negativo sull'arte di fine Trecento in ID., *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1953, pp. 168-173.

⁴⁶ H. KELLER, *Painting in Florence and Siena after the Black Death by Millard Meiss*, in «Historische Zeitschrift», CLXXXVI, 3, 1958, pp. 616-618.

⁴⁷ Su James S. Ackerman (1919-) si rimanda a R.W. CACCAVALE, A.L. PALMER, *An Interview with James S. Ackerman*, in «The Rutgers Art Review», 9-10, 1988-1989, pp. 69-81; P. DE LA RUFFINIÈRE DU PREY, *The Writings of James S. Ackerman*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», LII, 1, 1993, pp. 91-94; N. ADAM, *James S. Ackerman: conversazione con James S. Ackerman*, in «Casabella», LXV, 693, 2001, pp. 84-87.

⁴⁸ AAA, MMP. Lettera di James S. Ackerman a Millard Meiss, 20 ottobre [1951].

filone della nuova *connoisseurship* sia alla storia sociale portata a un «more comprehensive approach that no longer interfered with a penetrating criticism of works of art»⁴⁹. Tornando alla lettera del 1951, Ackerman mise in evidenza gli spunti per una più generale riflessione critica sull'evoluzione della forma artistica per 'impulsi' e 'fasi', superando le polarità wölffliniane e l'evoluzionismo positivista, inoltre, il collega americano apprezzò particolarmente la tesi del *revival* dugentesco, il quale secondo lui trovava un parallelo nelle forme romaniche presenti nell'architettura di inizio Quattrocento⁵⁰. Nel lamentare l'assenza di uno sguardo più ampio sulla storia dell'arte rispetto allo studio dei singoli fenomeni nella critica d'oltreoceano⁵¹, lo studioso pochi anni dopo citò a modello proprio Meiss - insieme a *Caravaggio Studies* di Friedländer e *Lorenzo Ghiberti* Krautheimer - per il superamento della dicotomia stile *vs.* contesto in una rinnovata prospettiva metodologica⁵². Nuovamente nel 1973 scriveva che la storia dell'arte negli Stati Uniti non aveva sufficientemente riflettuto sulla sua base teorica e auspicava che si potesse giungere all'equilibrio tra lo studio formalistico e quello iconografico/contestuale e tra le righe si può leggere il risvolto metodologico che Ackerman poté apprezzare nel collega americano⁵³.

3.2.2. Il parere degli storici Yves Renouard, Hans Baron e Roberto S. Lopez

Il libro di Meiss suscitò un certo interesse anche presso gli storici, tanto che fu premiato dalla Mediaeval Academy americana con la Charles Haskins Medal nel 1954, elogiandone l'esemplare approccio

⁴⁹ J.S. ACKERMAN, R. CARPENTER, *Art and Archaeology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs NJ 1963, p. 224.

⁵⁰ AAA, MMP. Lettera di James S. Ackerman a Millard Meiss, 20 ottobre [1951]: «You implicitly add another argument to the thesis that is dear to my heart - that art doesn't move in cycles or grow like a plant, but reacts constantly to impulses, and often does more revolting than developing. If we must be biological in our history, we may also be psychological and regard certain phases as responding to preceding phases as the child responds to the father».

⁵¹ J.S. ACKERMAN, *On American Scholarship in the Arts*, in «College Art Journal», XVII, 4, 1958, pp. 357-362.

⁵² *Id.*, *Art History and the Problem of Art Criticism*, in «Daedalus», LXXXIX, 1, 1960, p. 262: «They are distinguished for having liberated the artists from a relentless progression of their own production by showing that each successive work may be directed by the impulse of external stimulus as well as by an internal continuity of style». Cfr. W.F. FRIEDLÄNDER, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton NJ 1955; R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton University Press, Princeton NJ 1956. Krautheimer menzionò Meiss come influenza importante nella stesura del testo (*ivi*, p. VI).

⁵³ J.S. ACKERMAN, *Toward a New Social Theory of Art*, in «New Literary History», IV, 2, 1973, pp. 315-330.

interdisciplinare⁵⁴. Del resto, come sottolineato da Chastel, la visione 'contestuale' di Meiss era certamente debitrice del concetto di *ouillage mental* elaborato all'interno della celeberrima scuola storica delle *Annales*⁵⁵. Lo studioso americano, non a caso, fu in contatto con Yves Renouard⁵⁶, un rappresentante del gruppo di storici francesi, che nel 1948 aveva pubblicato un articolo proprio sulle conseguenze della peste nera sulla psicologia collettiva, osservando, in particolare, l'accresciuto senso di paura della morte per la crisi sociale ed economica, il diffondersi di una religiosità più superstiziosa con fenomeni di misticismo «et, corrélativement, l'apparition des thèmes macabres dans l'art»⁵⁷. In risposta Lucien Febvre invitò alla prudenza nel valutare l'impatto dell'epidemia basandosi sulle cifre inattendibili fornite dalle fonti, un ridimensionamento che parte della critica suggerì anche a Meiss⁵⁸. Le conclusioni affini delle ricerche di Renouard erano la dimostrazione del diffuso interesse per questo tema, che - soprattutto nel contributo dello storico francese - generava un processo di rispecchiamento con la reazione collettiva di fronte all'appena trascorso conflitto mondiale e il senso di smarrimento nello scenario post-atomico. Nel 1950, poi, Renouard recensì *Florentine Painting and Its Social Background* di Antal, non approvandone il rigido schematismo e, soprattutto, il ruolo accessorio cui l'artista era relegato; mentre, secondo lo studioso, lo scadimento qualitativo dell'arte alla fine del XIV secolo era dovuto all'assenza di

⁵⁴ AAA, MMP. Commento dattiloscritto di Roger S. Loomis, Charles R. Morey, Joseph R. Strayer al conferimento a Millard Meiss della Charles Haskins Medal per *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, 12 maggio 1954: «The author has succeeded in producing a unique factual demonstration of the influence on art of economic, political and social change. The theory of the relationship between art and social change is well known, but there have been few cases in which the theory was tested by careful study of both documents and works of art. The author's grasp of all aspects of the history of the period is most impressive, and the book is a perfect illustration of the interdisciplinary approach which forms the strength of the Mediaeval Academy».

⁵⁵ CHASTEL 1966. Sulla Scuola delle *Annales* si rimanda al classico testo P. BURKE, *Una rivoluzione storiografica. La scuola delle «Annales» 1929-1989*, Laterza, Roma - Bari 1992 (ed. or. ID., *The French Historical Revolution. The «Annales» School, 1929-89*, Polity, Cambridge 1990). Lo stesso autore aveva tracciato un utile profilo degli studi a cavallo tra storia e storia dell'arte in ID., *Tradition and Innovation in Renaissance Italy. A Sociological Approach*, Fontana/ Collins, London 1974², pp. 15-36.

⁵⁶ Su Yves Renouard (1908-1965) si vedano: P. BRAUNSTEIN, *L'œuvre historique d'Yves Renouard*, in «*Annales*», XXIV, 5, 1969, pp. 1183-1186; D. HERLIHY, *Yves Renouard and the Economic History of the Middle Ages*, in «*The American Historical Review*», LXXVI, 1, 1971, pp. 127-131.

⁵⁷ Y. RENOUARD, *Conséquences et intérêt démographiques de la Peste noire de 1348*, in «*Annales*», III, 3, 1948, p. 465.

⁵⁸ L. FEBVRE, *Maladies et civilisations : La peste noire en 1348*, in «*Annales*», IV, 1, 1949, pp. 102-103.

personalità artistiche dominanti, non discostandosi dall'opinione di Longhi (benché non citato dallo storico francese), il quale riteneva che la regressione fosse dovuta all'orientamento degli artisti verso un'arte di massa⁵⁹. In seguito, Renouard mise a confronto il libro sulla peste di Meiss con Antal apprezzandone il punto di vista, sebbene per certi versi più tradizionale, «plus nuancé» dei fenomeni artistici in relazione alla morale e alle opere letterarie, laddove era invece meno convinto dell'analogia tra Firenze e Siena la cui produzione artistica di fine Trecento stilisticamente rifletteva la diversa struttura sociale dei due centri, secondo Renouard, come esemplificato dai rispettivi caposcuola Giotto e Duccio⁶⁰. Rispetto a quest'ultima osservazione Meiss replicò in una lettera precisando che

«[...] the old distinction between these two trecento schools in terms of "progressiveness or modernity" is not really valid. The distinction goes back to the early Florentine writers themselves particularly Vasari and is echoed even at the present day as in the book of Antal. All I am trying to suggest is that the Sienese school from Duccio through the Lorenzetti is profoundly revolutionary also and however different from the Florentine, takes its place alongside that school as a major source of all later evolution»⁶¹.

Nuovamente, Renouard quando trattò del concetto di *generazione* citò le tesi riguardo al cambiamento nella produzione artistica fiorentina e senese nel terzo quarto del XIV secolo come un modello per sviluppare ricerche simili in ambito storico sulla reazione delle diverse generazioni alla peste nera⁶². Negli Stati Uniti tra gli anni Quaranta e Cinquanta, la storiografia guardò con sempre maggiore interesse alla civiltà italiana del XIV e XV secolo, vedendovi un vero e proprio «biological link» con il carattere della società americana⁶³. In

⁵⁹ Y. RENOUARD, *L'artiste ou le client ?*, in «Annales», V, 3, 1950, p. 365. R. LONGHI, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi ed altri II*, in «Paragone», IX, 111, 1959, p. 4. Cfr. M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, EDAM, Firenze 1975, p. 9 (Boskovits erroneamente chiamò "Renaudet" lo storico francese).

⁶⁰ Y. RENOUARD, *Aux sources de l'inspiration artistique*, in «Annales», VII, 4, 1952, pp. 475-480.

⁶¹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Yves Renouard, 18 marzo 1953.

⁶² Y. RENOUARD, *La notion de génération en histoire*, in «Revue Historique», CCIX, 1, 1953, p. 21: «Ces recherches montreraient si les conséquences de tout ordre, en particulier les conséquences intellectuelles et morales de la Peste Noire, sont aussi importantes et profondes que bien les historiens le pensent».

⁶³ Si vedano su questo tema A. MOLHO, *Italian History in American Universities*, in *Italia e Stati Uniti. Concordanze e dissonanze*, Atti del congresso, Roma 11-12 febbraio 1980, a cura di A. Bartole, A. Dell'Omodarme, Il Veltro, Roma 1981, pp. 201-224 e M. FANTONI, *Renaissance Republics and Principalities in Anglo-American Historiography*, in *Gli angloamericani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, Atti del conve-

questo senso, le ricerche dello storico tedesco Hans Baron furono un precedente importante per il volume di Meiss, a partire dall'articolo sul clima religioso-filosofico tra stoicismo e pauperismo successivo all'epidemia del 1348, seguito da una lettura sociologica del primo Rinascimento fiorentino⁶⁴. Lo stesso Baron elogiò il testo dello storico dell'arte americano rammaricandosi di non averlo potuto leggere prima di completare le proprie ricerche⁶⁵. Lo storico di origine tedesca poté proprio far ricorso al modello storiografico di Meiss quando elaborò la propria idea di *Bürgerhumanismus*, ovvero un umanesimo anzitutto civico-politico, maturato tra gli intellettuali fiorentini nella difesa della propria libertà dalla minaccia della tirannia dei Visconti, che costituì la tesi centrale del suo *The Crisis of the Early Italian Renaissance* pubblicato nel 1955⁶⁶. Lo storico dell'economica di origine italiana - emigrato negli Stati Uniti dopo le leggi razziali - Roberto S. Lopez in quello stesso periodo stava lavorando sulla recessione europea tra XIV e XV secolo⁶⁷. Al simposio sul Rinascimento organizzato nel febbraio 1952 al Metropolitan Museum, cui anche Panofsky partecipò⁶⁸, Lopez

gno, Fiesole 19-20 giugno 1997, a cura di Id., Bulzoni, Roma 2000, p. 45.

⁶⁴ H. BARON, *Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought*, in «Speculum», XIII, 1, 1938, pp. 1-37; Id., *A Sociological Interpretation of the Early Renaissance in Florence*, in «South Atlantic Quarterly», XXXVIII, 4, 1939, pp. 427-448. Su Hans Baron (1900-1988) si vedano: D. HAY, *The Place of Hans Baron in Renaissance Historiography* ed E. GARIN, *Le prime ricerche di Hans Baron sul '400*, in *Renaissance Studies in Honour of Hans Baron*, a cura di A. MOHLO, J.A. Tedeschi, Sansoni, Firenze 1971, pp. XI-XXIX, LXI-LXX; A. MOLHO, *Hans Baron's Crisis, in Florence and Beyond: Culture, Society and Politics in Renaissance Italy. Essays in Honour of John M. Najemy*, a cura di D.S. Peterson, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto 2008, pp. 61-90.

⁶⁵ AAA, MMP. Lettera di Hans Baron a Millard Meiss, 17 gennaio 1953: «Your book [...] entirely fits into my own picture of the period, and I only wish I had known it by last early summer when I finished the manuscript of my book on the subsequent Florentine generation. It should have helped me at many points to a better understanding of the change which took place from the 1390's onward».

⁶⁶ H. BARON, *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton University Press, Princeton NJ 1955 (trad. it. Id., *La crisi del primo Rinascimento italiano: umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e di tirannide*, Sansoni, Firenze 1970). Cfr. W.K. FERGUSON, *The Interpretation of Italian Humanism: The Contribution of Hans Baron*, in «Journal of the History of Ideas», XIX, 1, 1958, pp. 14-25: 21.

⁶⁷ Lopez (1910-1986) insegnò per molti anni negli Stati Uniti, prima alla Columbia University e poi a Yale. Si rimanda a un breve saggio (in realtà non strettamente biografico) sul suo orientamento culturale scritto dal fratello: G. LOPEZ, *Testo e iconografia in "Naissance de l'Europe". Dal carteggio di Roberto S. Lopez, Fernand Braudel e Annie Elissabide (1957-1962)*, in «Arte Lombarda», 105-107, 1993, pp. 163-167. Per un profilo biografico, invece, si veda Id., *Roberto S. Lopez. Nota biografica*, in *Il Medioevo degli orizzonti aperti*, Atti della Giornata di Studio per Roberto S. Lopez, Genova 9 giugno 1987, a cura di G. Airaldi, Comune di Genova, Genova 1989, pp. 9-12.

⁶⁸ E. PANOFKY, *Artist, Scientist, Genius: Notes on the 'Renaissance Dämmerung'*, in *The Renaissance: A Symposium*, Atti del Simposio, New York 8-10 febbraio 1952, The

fece un intervento intitolato *Hard Times and Investment in Culture*, in cui sosteneva che la crisi che l'Europa, e la Toscana in particolare, attraversò tra XIV e XV secolo ebbe un'influenza sulla fioritura artistico-culturale del Rinascimento, dal momento che nei periodi di recessione economica la classe mercantile avrebbe investito più capitali nella cultura, sebbene lo storico non intendesse stabilire un nesso causale eccessivamente deterministico⁶⁹. Oltre al più dichiarato riferimento al lavoro di Hans Baron, Meiss non poté non guardare anche agli studi di Lopez, incontrato anche in occasione della trasmissione di *Voice of America* cui entrambi parteciparono⁷⁰. Lopez stesso citò l'apprezzato *Black Death* in una lettera a Meiss del 1970, confessandogli che «economic historians have so much to learn from art historians like you»⁷¹.

3.2.3. *L'habitus non fa l'artbishop: i giudizi di Berenson e Panofsky*

Il frequente scambio epistolare e il reciproco invio di pubblicazioni tra Meiss e Berenson negli anni Cinquanta ha restituito i commenti positivi del primo e altrettanto buoni da parte di 'BB' per quegli interventi più da conoscitore, mentre l'«artbishop» di Firenze⁷² fu tutt'altro che contento del libro sulla peste, invitandolo a discutere delle reciproche differenze di approccio⁷³. Meiss, a sua volta, espresse tutto il proprio rammarico per il giudizio negativo, ma raccolse la sfida di Berenson, ricordando che quest'ultimo nell'articolo *A Word for Renaissance Churches* aveva analizzato le connessioni tra linguaggio architettonico e Concilio di Trento⁷⁴. L'arguta replica dello studioso

Metropolitan Museum of Art, New York 1953, pp. 77-93.

⁶⁹ R.S. LOPEZ, *Economie et architecture médiévales: Cela aurait-il tué ceci?*, in «Annales», VII, 4, 1952, pp. 433-438; Id., *Hard Times and Investment in Culture*, in *The Renaissance...* cit., pp. 19-34: 28: «What we look for is not the direct image of economic facts, but the indirect repercussions of these facts on the development of ideas». Cfr. BURKE 19742, pp. 31-32, 315-316.

⁷⁰ R.S. LOPEZ, *Studi sul Medioevo in Italia e in America*, in AIRALDI 1989, p. 111.

⁷¹ AAA, MMP. Lettera di Roberto S. Lopez a Millard Meiss, 6 settembre 1970.

⁷² W.S. HECKSCHER, *Ritratto biografico*, in E. PANOFSKY, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls Royce*, Electa, Milano 1996 (ed. or. W.S. HECKSCHER, *Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae*, in «Record of the Art Museum. Princeton University», XXVIII, 1, 1969, pp. 4-21), p. 171.

⁷³ BB, BMBP. Lettera di Bernard Berenson a Millard Meiss, 24 agosto 1952: «I regret that I see you not at all I am convinced of the intellectual integrity of all your publications and am therefore persuaded that we profitably could discuss differences of method and conclusions».

⁷⁴ BB, BMBP. Lettera di Millard Meiss a Bernard Berenson, 23 febbraio 1953: «[...] I am disappointed and will say only that I was victimized by a curiosity not dissimilar from the one that occasionally moved you in your own volume (for instance, speculation on the influence of the Council of Trent on Church architecture) and, judging from the reception the book has had, seems itself to be epidemic».

chiamava in causa l'intervento giovanile del conoscitore, citato, non a caso, in un appunto del diario degli anni di guerra, da poco pubblicato e appena letto da Meiss⁷⁵. Un *unicum* nella produzione berensoniana, nel testo dedicato all'architettura (e non alla pittura) lo studioso si spingeva a individuare nella ricerca della perfezione spaziale un principio costruttivo 'nazionale' proprio degli architetti italiani, dalla romanità alla concezione bramantesca di San Pietro⁷⁶. Meiss, peraltro, riprese quell'articolo quasi letteralmente in una lezione sulla pittura murale del 1932 parlando del caratteristico «sense of architectonic structure» italico che avrebbe determinato il successo dell'affresco rispetto agli altri paesi⁷⁷. Tempestivamente, Berenson scrisse una lunga lettera in cui esprime un giudizio *tranchant* prendendo ugualmente di mira storia della cultura e iconologia:

«This kind of work should be left to Warburgers [...] We should stick to the [...]atively specific, the *vivida vis* in the work of art. & let the adepts of metafussics, icononsense and superanalysis do the rest. There is so much you could and should do in my (and your field) I devour "history" & never write without all the information I can get about the "historical" ambience of the work I am writing about. But I never let that come to the fore & become the subject of a big monograph»⁷⁸.

Berenson sembrava quindi irremovibile nelle sue posizioni sulla storia dell'arte alla Warburg dedita unicamente ai caratteri *illustrativi* dell'opera, usando ancora quella terminologia e quelle categorie legate al *new criticism* da lui enunciato sul finire del secolo precedente⁷⁹.

⁷⁵ B. BERENSON, *Echi e riflessioni (diario 1941-1944)*, Mondadori, Milano 1950, pp. 100-102. Nell'appunto (10 febbraio 1942) Berenson osservava come il Concilio di Trento avesse influenzato la concezione spaziale delle chiese, determinando una dilatazione del coro verso la facciata, lasciando ai fedeli un minore spazio, espressione della tendenza a «monasticizzarsi», intendendo la presenza dei laici come un'intromissione in un'attività di perenne preghiera da parte del clero. Berenson richiamò anche il suo *A Plea for Renaissance Churches* [sic] scritto cinquant'anni prima, in cui sosteneva che nel Rinascimento avessero un senso dello spazio diverso rispetto al Gotico, le cui cattedrali, contrariamente a quanto si pensava, non erano concepite in funzione dello spazio appunto. Si veda Id., *A Word for Renaissance Churches*, in «The Free Review», 2, 1893, pp. 178-189, riedito in Id., *The Study of Criticism of Italian Art. Second Series*, George Bell & Sons, London 1902, pp. 62-76.

⁷⁶ Il breve saggio non ha avuto molta attenzione da parte della critica successiva, fatta eccezione per F. GURRIERI, *Bernard Berenson e l'architettura*, in «Antichità Viva», VIII, 6, 1969, pp. 26-36.

⁷⁷ AAA, MMP. Dattiloscritto della conferenza *Italian Mural Painting*, 1932.

⁷⁸ BB, BMBP. Lettera di Bernard Berenson a Millard Meiss, 7 marzo 1953 [La difficile decifrazione della grafia di Berenson è stata parzialmente superata tramite il confronto con la trascrizione pubblicata in *Korr*, V, p. 824].

⁷⁹ A. TROTTA, *Berenson e Lotto: problemi di metodo e di storia dell'arte*, Città del Sole, Napoli 2006.

Forte era ancora la sua *vis polemica* nei confronti del suo *absolute opposite* Aby Warburg con cui non ci fu mai una riconciliazione, nonostante alcuni tentativi, come recentemente dimostrato da Claudia Wedepohl, da parte del rampollo della ricca famiglia amburghese, il quale aveva definito il conoscitore lituano, in visita alla sua Kulturwissenschaftliche Bibliothek nel 1927, uno *Stilschnüffler*⁸⁰. Dopo lo sferzante giudizio, Berenson non si preoccupò di ribattere al riferimento di Meiss al saggio sulle chiese nel Rinascimento, mentre menzionò il Concilio di Trento solo in relazione a Emile Mâle⁸¹. Del resto, per il conoscitore bostoniano il compito della storia dell'arte era di occuparsi di quei *valori tattili*, ovvero quella capacità di evocare l'illusione di una realtà potenziata a livello sensoriale, laddove lo studio di un aspetto secondario come il soggetto dell'opera era un mero pretesto per l'espressione dei valori formali⁸². Meiss fu profondamente urtato dalle critiche mosse *in primis* contro il suo libro, ma soprattutto contro l'approccio storico-culturale e iconologico, tanto che ne fece menzione a Panofsky, come quest'ultimo riportò a Eric M. Warburg il 10 maggio 1955:

«As things are now, the term “Warburgian” has been accepted, among art historians, much as the terms “Kantian” or “Hegelian” have been among philosophers. I remember with pleasure and amusement that Bernard Berenson (the greatest surviving representative of “appreciationism” and connoisseurship) wrote to Professor Millard Meiss of Harvard in response to a book which had received the greatest distinction the humanities in this country can bestow, the Haskins medal: “You have become a Warburger”. And I myself have had the honor of being referred to as “Warburgian” in more than one account of my own efforts»⁸³.

In seguito Meiss inviò a 'Pan' una copia fotostatica della lettera di Berenson e nel 1966 lo storico dell'arte tedesco lo ringraziò per

⁸⁰ Si rimanda a C. WEDEPOHL, *Bernard Berenson and Aby Warburg. Absolute Opposites*, in *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, a cura di J. Connors, L.A. Waldman, Harvard University Press, Harvard MA 2014, pp. 143-169: 145.

⁸¹ E. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle; Italie, France, Espagne, Flandres*, Colin, Paris 1932. Berenson scrisse di Emile Mâle: «Emile Mâle seppe dimostrare veramente da maestro il nesso che c'era fra le pitture, fra la celebrazione degli eventi e la propaganda fatta per essi. Non so capire come mai Mâle sia così ignorato ai giorni nostri mentre altri scrittori molto più giovani sono tanto applauditi “Habent sua fata libelli”», in BERENSON 1963 [1966], pp. 415-416 [5 marzo 1957].

⁸² R.G. SAISSÉLIN, *Bricabracomania: The Bourgeois and the Bibelot*, Thames & Hudson, London 1985, pp. 135-168: 144. Questo saggio offre una precisa e vivida visione sulla *connoisseurship* oltreoceano.

⁸³ Korr, III, p. 747.

averlo messo al corrente dell'opinione dell'acerrimo nemico⁸⁴. Nel fitto epistolario tra i due studiosi non vi furono molti commenti di 'Pan' sul libro sulla peste e sull'approccio storico-culturale adottato da Meiss, se non una lettera in cui lo storico dell'arte di Hannover ringraziò dell'invio del volume in questione, però non avendolo ancora letto non entrò nel merito dei contenuti⁸⁵. Ancora nel 1952, sollevava qualche perplessità sul fatto che fosse stato interpellato Benjamin Rowland - che «does not know anything special about the subject» - per scrivere una recensione a un libro

«[...] the like of which, as Dürer would say, "has never been in any one's mind before", and which can stand a good deal of scrutiny. I can only say: "utinam scripsissem"»⁸⁶.

Panofsky, però, formulò un più articolato giudizio in una lettera a Brian Meeson, in cui oppose alla tendenza moderna ad attribuire i cambiamenti stilistici unicamente ai mutamenti socio-economico-politici il principio di «multiple causation», secondo l'esempio dell'«excellent work» di Meiss⁸⁷.

Didi-Huberman nell'introduzione alla traduzione francese del *Black Death* suppose una molto tiepida accoglienza da parte di Panofsky, come dimostrerebbe il silenzio al riguardo nelle proprie pubblicazioni⁸⁸. Per esempio, in *Renaissance and Renascences*, al di là di un fugace riferimento al testo che «ci ha insegnato a vedere ed a intendere» quel regresso rispetto all'antico di metà XIV secolo, mancava ogni riferimento al libro di Meiss⁸⁹. Ancora, nel successivo *Tomb Sculpture* analizzò le conseguenze della Peste Nera nella rappresentazione dei defunti senza citare *Painting in Florence and Siena*, del quale veniva stampata proprio in quell'anno la riedizione, nella cui prefazione - non casualmente secondo Didi-Huberman -

⁸⁴ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 15 aprile 1966: «I need not tell you that I am very interested and amused. It is always pleasant to read the self-revelations of an important mind even if one disagrees with every word he says».

⁸⁵ AAA, MMP. Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 1951: «I am overwhelmed and, for the time being, can only thank you from the bottom of my heart - especially also for the dedication which would have made me flush had it not touched me so deeply that the flush was delayed».

⁸⁶ *Korr.*, III, pp. 282-284 [Erwin Panofsky - Millard Meiss, 16 febbraio 1952].

⁸⁷ *Korr.*, IV, pp. 46-47 [Erwin Panofsky - Brian Meeson, 8 marzo 1957].

⁸⁸ G. DIDI-HUBERMAN, *Feux d'images. Un malaise dans la représentation au XIV^e siècle*, in M. MEISS, *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire: les arts, la religion, la société au milieu du XIV^e siècle*, Hazan, Paris 1994, p. XIX.

⁸⁹ E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano 1971 (ed. or. Id., *Renaissance and Renascences*, Almqvist & Wiskell/Gebbers Förlag AB, Stockholm 1960), p. 182.

Meiss aveva ridimensionato la portata dell'impatto dell'epidemia del 1348⁹⁰. Effettivamente, ci si sarebbe aspettati una riflessione più articolata intorno a uno studio che aveva sollevato problemi come la «intenzione di ampliare la sfera del divino riducendo al contempo quella dell'umano», che trovavano negli studi sul *Typus* di Panofsky un chiaro precedente⁹¹. Quantunque lontano da prospettive sociologiche - non prese nemmeno mai in considerazione la matrice sociale della committenza⁹² - il professore tedesco proprio in quegli stessi anni s'interessava a quelle sotterranee connessioni tra arte e pensiero, a partire dal lavoro sulla visione estetico-filosofica dell'abate Suger riflessa nello splendore di Saint-Denis⁹³. Nello stesso 1951, uscì *Gothic Architecture and Scholasticism*, in cui Panofsky ravvisava nei principi costruttivi delle cattedrali gotiche l'applicazione dei precetti di *manifestatio* e *concordantia* appartenenti alla Scolastica, non già come «assorted factors of supposed cultural parallelism»⁹⁴, bensì in termini di diretta causalità tra gli insegnamenti filosofici parte del bagaglio culturale (definito *habitus*) degli architetti e il loro *modus operandi*⁹⁵. Definito da Pierre Bourdieu «un des plus beaux défis qui ait jamais été lancé au positivisme», con questo studio Panofsky aveva «tolto il mistero» alle «correspondances» tra l'architettura e la filosofia e, soprattutto, aveva superato il problema dell'intenzionalità artistica, rimasto irrisolto a partire dal *Kunstwollen* riegliano⁹⁶. Anche Castelnuovo, in questo senso, ne colse il portato di «sovvertitore dell'iconologia» e Hauser lo

⁹⁰ ID., *La scultura funeraria: dall'antico Egitto a Bernini*, Einaudi, Torino 2011 (ed. or. ID., *Tomb Sculpture. Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, a cura di H.W. Janson, Thames & Hudson, London 1964), pp. 81, 101. Cfr. M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Harper & Row, New York 1964, p. X.

⁹¹ MEISS 1982, p. 46. Cfr. E. PANOFSKY, *Imago Pietatis*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Seemann, Leipzig 1927, pp. 261-308 (trad. it. in ID., «*Imago Pietatis*» e altri scritti, Il Segnalibro Editore, Torino 1998, pp. 59-107).

⁹² R.W. GASTON, *Erwin Panofsky and the Classical Tradition*. Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside, in «*International Journal of the Classical Tradition*», IV, 4, 1998, p. 621: «One of the serious shortcomings of Panofsky's approach to images was his unwillingness to explore the social matrices in which they were produced and used».

⁹³ E. PANOFSKY, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton University Press, Princeton NJ 1946.

⁹⁴ H. BOBER, *Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism*, in «*The Art Bulletin*», XXXV, 2, 1953, p. 310.

⁹⁵ PANOFSKY 1951 [1986], pp. 10-11: «[...] si può osservare, mi sembra, un nesso tra l'arte gotica e la scolastica che è più concreto di un semplice "parallelismo", e tuttavia è più generale di quelle "influenze" individuali [...] inevitabilmente esercitate su pittori, scultori e architetti da parte di consiglieri eruditi. In contrasto con un semplice parallelismo, il nesso che ho in mente è un genuino rapporto di causa ed effetto».

⁹⁶ P. BOURDIEU, *Postface*, in E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Les Editions de Minuit, Paris 1967, pp. 135, 147-148.

vide come «l'ultimo tentativo degno di nota di un'interpretazione dei processi stilistici ispirato alla storia delle idee»⁹⁷, infatti ebbe una grande influenza sugli studi successivi «because of the very explicit synchronic connections it makes between two spheres of activity and an inferred cultural unity underlying the similarities»⁹⁸. Che *Gothic Architecture and Scholasticism* non fosse rubricabile come 'storia sociale dell'arte' o 'storia della cultura' era evidente dal fatto che Hauser, per esempio, non ritenesse il nesso arte-pensiero sufficiente per spiegare la genesi artistica e che Ernst Gall invocasse proprio la *Kulturgeschichte* in soccorso alle teorie enunciate da Panofsky⁹⁹. Fu piuttosto Bourdieu ad attribuire una lettura in parallelo alle tesi di Mauss, Durkheim e Chomsky a condizionare certe interpretazioni sociologiche¹⁰⁰. Purtroppo le carte tra Meiss e Panofsky tacciono anche in merito allo studio sull'architettura gotica e la filosofia scolastica, non potendo così fornire spunti utili per comprendere i riferimenti critici dello storico dell'arte tedesco. L'*habitus* mentale aveva un importante precedente nel concetto di *Mentalität* impiegato dal maestro di Panofsky, Wilhelm Vöge¹⁰¹, secondo una tradizione che risaliva a Karl Lamprecht¹⁰². Nella sua *magnum opus* sull'avvio dello stile monumentale nel Medioevo, infatti, Vöge tracciò un profilo dell'artista medievale guardando

⁹⁷ CASTELNUOVO 1976 [2007²], p. 44. A. HAUSER, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino 1969 (ed. or. Id., *Philosophie der Kunstgeschichte*, Beck, München 1958), p. 215.

⁹⁸ D.R. KELLEY, *Something Happened: Panofsky and Cultural History*, in *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, Atti del simposio, Princeton NJ 1-4 ottobre 1993, a cura di I. Lavin, Princeton University Press, Princeton NJ 1995, p. 119.

⁹⁹ HAUSER 1958 [1969], p. 215. E. GALL, *Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism*, in «Kunstchronik», VI, 2, 1953, p. 44.

¹⁰⁰ Anche l'allieva di Bourdieu, Nathalie Heinich, è di questo avviso, si veda N. HEINICH, *La sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004 (ed. or. EAD., *La sociologie de l'art*, La Découverte, Paris 2001), pp. 25-26. Viceversa, per un Panofsky storico della cultura si rimanda a KELLEY 1995, pp. 113-122: 115.

¹⁰¹ Si veda il profilo biografico e culturale che Panofsky dedicò al proprio maestro (1868-1952): E. PANOFSKY, E.C. HASSOLD, *Wilhelm Vöge: A Biographical Memoir* (1958), in «Art Journal», XXVIII, 1, 1968, pp. 27-37.

¹⁰² K. BRUSH, *The Cultural Historian Karl Lamprecht: Practitioner and Progenitor of Art History*, in «Central European History», XXVI, 2, 1993, p. 160: «Panofsky, who also worked with Aby Warburg, can be considered both an art historian and a cultural historian. Without elaborating the ramifications of the intellectual links between Vöge, Warburg, and Panofsky, it appears that the vital momentum generated by Lamprecht was manifested by later developments of the discipline, in particular by one of the most influential figures in twentieth-century humanities scholarship, Erwin Panofsky». Su Lamprecht (1856-1915) si veda anche R. CHICKERING, *Karl Lamprecht. A German Academic Life (1856-1915)*, Humanities Press International, Atlantic Highlands NJ 1993; K. BRUSH, *The Shaping of Art History. Wilhem Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

proprio al contesto filosofico-spirituale in cui si formò e, chiudendo il cerchio, non era casuale che quest'ultimo apprezzasse il testo di Meiss come modello di «Stilkritik»¹⁰³. Recentemente, invece, si è posto l'accento su quanto scritto dal filosofo Charles S. Peirce sul rapporto tra l'architettura gotica e la filosofia postulato già negli ultimi decenni dell'Ottocento¹⁰⁴, un'ipotesi che allontanerebbe ulteriormente il padre dell'iconologia dalla *Kulturgeschichte*, riprendendo l'opinione di Białostocki:

«Invitando tutti gli studiosi a usare un metodo di studio che consideri tutti i prodotti della cultura come connessi fra loro ed esperimenti un contenuto di base comune, Panofsky non opta per immergere la storia dell'arte in una difforme storia della cultura, ma rimane sul suolo sicuro della storia dell'arte, che considera una disciplina autonoma e ben fondata»¹⁰⁵.

Forse Meiss fu più storico della cultura rispetto a Panofsky, però anch'egli cadde vittima di un pregiudizio critico volto a estremizzare le sue posizioni facendone un fautore della sociologia dell'arte, tanto che la modesta eco che lo storico dell'arte diede del libro sulla peste potrebbe essere dovuta al suo non voler legittimare tali letture fuorvianti.

3.2.4. La stroncatura di Ragghianti e la sfortuna italiana

«Perhaps the Italian translation of your "1348" will at the end push Italian art historians to something else than intuition»¹⁰⁶.

Così l'amico di Meiss, Henk Van Os, commentava la possibilità di una traduzione italiana del *Black Death*, la quale giunse solo a trent'anni dalla prima edizione americana quando le sue conclusioni erano ormai ampiamente superate¹⁰⁷. Le spiegazioni per questa sfortuna italiana si palesarono immediatamente dopo l'uscita del testo, accolto dalla critica per lo più con indifferenza, se non in alcuni casi con aperta ostilità a causa della sua assimilazione alla deriva

¹⁰³ W. VÖGE, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Heitz, Strassburg 1894. Cfr. BRUSH 1996, pp. 76 e ss., 128. *Korr.*, III, p. 325 [Wilhelm Vöge - Erwin Panofsky, 20 agosto 1952].

¹⁰⁴ J.F. BOLER, *Peirce and Medieval Thought*, in *The Cambridge Companion to Peirce*, a cura di C. Misak, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 58-86; D. WAGNER, *Peirce, Panofsky, and the Gothic*, in «Transactions of the Charles S. Peirce Society», XLVIII, 4, 2012, pp. 436-455.

¹⁰⁵ J. BIAŁOSTOCKI, *Panofsky: iconologia o semiologia*, in «Lettere italiane», XXXIII, 1, 1981, p. 43.

¹⁰⁶ AAA, MMP. Lettera di Henk W. Van Os a Millard Meiss, 8 settembre 1970.

¹⁰⁷ Cfr. *infra*.

sociologica. Il primo riscontro si ebbe con Luigi Coletti che criticò la subordinazione dei valori formali alla *Kultur* e l'appiattimento della personalità artistica con la società¹⁰⁸. Giampaolo Gandolfo, in alcune pagine dedicate alla fortuna di Taddeo Gaddi, commentò il libro sulla peste denunciando il pericolo di «astrazione della realtà» insisto «in queste costruzioni formalistico-sociologiche» che sostanzialmente annullavano ogni valutazione della singola personalità artistica¹⁰⁹. Carlo L. Ragghianti¹¹⁰ fu, invece, ancora più diretto nel proprio attacco alla storia sociale o «psicologia storica», partendo dalla «storia chiusa» di Huizinga, per poi condurre un confronto Antal-Meiss da cui il secondo usciva nettamente sconfitto¹¹¹. Il ragionamento fatto dall'americano, secondo Ragghianti, aveva un «tono constatativo e ap problematico» ed era portatore di «sommarietà e semplificazioni di molti ordini», a partire dalla presunta uniformità stilistica giottesca, per cui decretava che era «insoddisfacente per la sua genericità e per il suo eccessivo semplicismo»¹¹². Il peccato più grave commesso da Meiss era di ordine storiografico, perché aveva selezionato soltanto alcuni caratteri stilistici di un'epoca in funzione della sua teoria, pericolo viceversa scampato da Antal, e in conclusione le due opere esaminate

«concorrono tutte ad un fine, che è poi una premessa, ed aggregano impressioni soggettive, immediatezze naturalistico-psicologiche, interpretazioni iconologiche e illazioni culturali, elementi formalistici astratti, rendendo questi simboli dei primi, che poi sono per loro parte simboli visibili di un certo contenuto»¹¹³.

Infine, Ragghianti toccò il cuore della questione, ovvero l'analisi del dato sociale come spiegazione del fenomeno artistico, il quale

¹⁰⁸ L. COLETTI, *Gli studi sul Trecento pittorico italiano*, in *Atti del Seminario di Storia dell'arte*, Pisa - Viareggio 1-15 luglio 1953, Vallecchi, Pisa 1953, pp. 40-42.

¹⁰⁹ G. GANDOLFO, *Per Taddeo Gaddi. Storia del problema critico*, in «Critica d'Arte», III, 13-14, 1956, p. 53.

¹¹⁰ Su Ragghianti (1910-1987) si rimanda alla bibliografia generale più recente: A. CALECA, *Per un profilo biografico di Carlo L. Ragghianti*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra (Lucca, 1999-2000), a cura di M. Scotini, Charta, Milano 2000, pp. 52-66; *Ragghianti critico e politico*, Atti del convegno, Cassino 21-23 ottobre 2002, a cura di R. Bruno, Franco Angeli, Milano 2004; *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, a cura di E. Pellegrini, Felici, Ghezano 2011 («Predella», X, 28, 2010); *Carlo Ludovico Ragghianti. "Un uomo cosciente"*, Giornata di studio, Ferrara 29 ottobre 2009, a cura di R. Varese, in «Critica d'Arte», s.VIII, LXXII, 41-42, 2010 (2011); *Carlo Ludovico Ragghianti: pensiero e azione*, Atti del convegno, Lucca - Pisa 21-22 maggio 2010, a cura di M.T. Filieri, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2010 (in «Luk», n.s., 16, 2010).

¹¹¹ C.L. RAGGHIANI, *Artisti e "civiltà"*, in Id., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956, pp. 56-90.

¹¹² Ivi, pp. 68-72.

¹¹³ Ivi, pp. 78-79.

presuppone un'arbitrarietà nel ridurre ogni cosa a tipologie, ma in questo l'ungherese almeno ammetteva la compresenza di correnti stilistiche diverse e divergenti, dimostrando una «maggiore maturità e penetrazione dell'Antal rispetto allo schematismo del Meiss»¹¹⁴. Dunque, secondo il quadro tracciato dallo storico dell'arte lucchese, il marxismo unito alla *Kunstwissenschaft* di Antal – quantunque lontano dal proprio orizzonte crociano – godeva di una maggiore correttezza e profondità storiche rispetto al “sociologismo” di Meiss¹¹⁵. Questa parziale rivalutazione di Antal andava commisurata, tuttavia, con la strenua resistenza che Ragghianti pose allorché in Einaudi già nel 1949 si pensava a una traduzione italiana del suo testo nella collana «Biblioteca d'Arte»¹¹⁶. Si deve altresì tenere conto che, parallelamente, maggiore fortuna incontrò Antal, i cui *Remarks* furono pochi anni dopo pubblicati in italiano su «Società»¹¹⁷ a opera di Corrado Maltese, in quegli anni vicino agli ambienti della critica marxista¹¹⁸, il quale aveva anche recensito *Florentine Painting and Its Social Background*, dove Antal, allontanato dal materialismo storico, era ricondotto alla tradizione dell'empirismo inglese¹¹⁹. Similmente, le posizioni più marcatamente sociologiche di Pierre Francastel in *Peinture et société* incontravano almeno il favore del *côté* intellettuale italiano più ideologizzato¹²⁰. Infatti, Previtali, allorché ne recensì la traduzione

¹¹⁴ Ivi, p. 84.

¹¹⁵ Ragghianti concludeva il proprio saggio riaffermando il proprio credo crociano: «Atti spirituali, le opere d'arte hanno prima di tutto in se stesse le loro ragioni etiche ed intellettuali e pratiche: e perché mai le vogliamo riempire dall'esterno, e per analogia, e con forzatura e violenza, di questo contenuto, invece di appurare quello che è ogni volta loro proprio ed autentico?» (ivi, p. 87).

¹¹⁶ T. MUNARI, *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Einaudi, Torino 2011, p. 81 [Riunione editoriale del 23 novembre 1949]. Giulio Bollati approverà poco dopo la sua pubblicazione nei «Saggi», si veda ivi, pp. 93 [Riunione editoriale del 21 dicembre 1949], 117 [Riunione editoriale del 13 aprile 1950].

¹¹⁷ ANTAL 1949 [1975]. Non a caso, «Società» ospitò anche un necrologio di Antal: F.D. KLINGENDER, *Frederick Antal (1887-1954)*, in «Società», X, 5, 1954, p. 763.

¹¹⁸ C. MALTESE, *Materialismo e critica d'arte: saggi e polemiche*, Dell'Incontro, Roma 1956. Su Corrado Maltese (1921-2001): *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Quasar, Roma 1997.

¹¹⁹ C. MALTESE, *F. Antal, Florentine Painting and Its Social Background*, in «Emporium», LVI, 662, 1950, pp. 93-94. Cfr. anche R. BATTAGLIA, *Recensione a F. Antal, La pittura fiorentina*, in «Società», VI, 1950, pp. 546-553; M. LENZINI MORIONDO, *F. Antal, Florentine Painting and its Social Background*, in «Rivista d'Arte», s. III, XXVII, 2, 1951-1952, pp. 253-254.

¹²⁰ Il testo fu recensito da Venturi e fu tradotto appena sei anni dopo: L. VENTURI, *Pierre Francastel, Peinture et société*, in «Commentari», IV, 1, 1953, pp. 75-76. P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, Audin, Lyon 1951 (trad. it. Id., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, Einaudi, Torino 1957). Cfr. G. NICODEMI, *Pierre Francastel, Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, in «L'Arte», n.s., LVII, 23, 1958, pp. 95-96; G. PREVITALI, *'Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo' di Pierre Francastel*, in «Paragone», XII, 141, 1961, pp. 48-52. Su Francastel (1900-1970) si rimanda

di Einaudi, chiamò in causa quell'editoria di sinistra bramosa di sociologia dell'arte e il fatto che il libro dello studioso americano non venisse preso in considerazione neanche da questo versante potrebbe essere indice dell'inapplicabilità dell'etichetta sociologica¹²¹. Non vi fu unicamente una resistenza di ordine metodologico, ma anche un problema di giudizio sul tardo Trecento a ostacolare la ricezione del saggio di Meiss, infatti, nello stesso 1951 Pietro Toesca pubblicò *Il Trecento*, in cui l'arte di metà secolo era liquidata come una fase involutiva priva personalità artistiche originali¹²², una «underestimation» frutto, secondo Valentiner, di un conservatorismo della critica italiana appena uscita dall'isolamento della guerra¹²³.

Quando nel 1968 l'Università di Firenze decise di conferire la laurea *ad honorem* a Meiss, l'amico Roberto Salvini fu chiamato a pronunciare la *laudatio* in cui ripercorse la sua produzione intellettuale e *Painting in Florence and Siena after the Black Death* era salutato come «un esempio eminente di ricerca interdisciplinare»¹²⁴. Quando lo storico dell'arte fiorentino, allievo di Matteo Marangoni, in precedenza aveva recensito i *Remarks* di Antal non era uscito dall'alveo crociano, sottolineando l'importanza della distinzione qualitativa e la centralità della personalità artistica e rifiutando una ogni diretta dipendenza dell'opera d'arte da condizioni socio-economiche¹²⁵. Meiss, invece, secondo Salvini, aveva composto un quadro diverso, con un più sottile gioco di rimandi tra fenomeni figurativi e *milieu* culturale,

«dove l'utilità del libro non soltanto per gli storici dell'arte, ma anche per i cultori di quelle diverse storie la cui sintesi ha nome da più di un secolo "Kulturgeschichte"»¹²⁶.

L'inquadramento metodologico fatto da Salvini non poteva evidentemente avere un'eco oltre la circostanza in cui quelle parole furono pronunciate, tuttavia già negli anni Sessanta si stava facendo strada l'idea di una traduzione italiana del libro sulla peste.

a Pierre Francastel, *l'hypothèse même de l'art*, catalogo della mostra (Parigi 2010), a cura di T. Dufrêne, INHA, Paris 2010.

¹²¹ PREVITALI 1961, p. 49.

¹²² P. TOESCA, *Il Trecento*, UTET, Torino 1951, in particolare p. 596.

¹²³ W.R. VALENTINER, *Pietro Toesca's "Il Trecento" - A Critical Study*, in «The Art Quarterly», XV, 2, 1952, pp. 151-160: 158.

¹²⁴ AAA, MMP. Discorso dattiloscritto pronunciato da Roberto Salvini in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* a Millard Meiss dall'Università di Firenze, 16 maggio 1968.

¹²⁵ R. SALVINI, *F. Antal*, *Remarks on the Method of Art History*, in «Commentari», I, 2, 1950, pp. 132-133.

¹²⁶ AAA, MMP. Discorso dattiloscritto pronunciato da Roberto Salvini in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* a Millard Meiss dall'Università di Firenze, 16 maggio 1968.

3.3. «Un libro che doveva esser conosciuto in Italia non solo dagli studiosi»: le complicate vicende di una traduzione

Le parole di Procacci ricordavano, con un certo rimpianto, le traversie affrontate da Meiss per riuscire a pubblicare *Painting in Florence and Siena after the Black Death* in italiano, un'idea accarezzata sin dal 1963 ma che riuscì a realizzarsi solamente nel 1982 dopo la morte dello studioso¹²⁷. Alessandro Bettagno si rese immediatamente disponibile per promuovere il progetto editoriale, del quale avrebbe dovuto curare anche la traduzione, mentre Meiss inviò alcune copie del libro pure a Lamberto Vitali affinché si adoperasse presso l'editore Neri Pozza¹²⁸. Sebbene vengano poi avviate le trattative anche con la fiorentina Sansoni e la veneziana Alfieri, in seguito le energie furono concentrate su Neri Pozza, cui il libro era stato originariamente promesso¹²⁹. Nello stesso periodo Meiss accarezzava peraltro l'idea di una versione tedesca, per la quale si era fatta avanti la Propyläen Verlag di Berlino, iniziativa che successivamente naufragò¹³⁰. L'editore veneto Neri Pozza avanzò la proposta formale di traduzione nell'aprile 1968 e, quasi contemporaneamente, Meiss ricevette un'offerta anche da Sansoni di Firenze, ma preferì impegnarsi con Pozza¹³¹. La traduzione fu affidata a Emma Cantimori Mezzomonti, la carismatica moglie dello storico Delio Cantimori¹³², ma dopo le prime pagine inviate nel novembre 1967, la sua salute si aggravò fino a portarla alla morte poco dopo¹³³, sicché la restante parte del libro passò a Maria Bosi Cirmeni¹³⁴,

¹²⁷ AAA, MMP. Lettera di Ugo Procacci a Millard Meiss, 18 febbraio 1974.

¹²⁸ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Harriet Anderson, 30 ottobre 1967. Lettera di Millard Meiss a Lamberto Vitali, 27 agosto 1969.

¹²⁹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss ad Alessandro Bettagno, 17 gennaio 1972.

¹³⁰ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss ad Alessandro Bettagno, 31 luglio 1969. Lettera di Millard Meiss a Neri Pozza, 29 ottobre 1969. Lettera di Millard Meiss a Hannah Kiel, 19 luglio 1971.

¹³¹ AAA, MMP. Lettera di Alessandro Bettagno a Millard Meiss, 19 febbraio 1969. Lettera di Neri Pozza a Millard Meiss, 16 dicembre 1969. Lettera di Emma Brown a Millard Meiss, 7 febbraio 1969. Lettere di Millard Meiss a Emma Brown, 26 marzo 1969 e 12 maggio 1969. Lettera di Millard Meiss a Vittore Branca, 21 dicembre 1973.

¹³² Già traduttrice di Warburg e del *Manifesto del Partito Comunista*, com'è noto, fu proprio la moglie Emma, militante di sinistra, a influenzare Delio Cantimori nelle proprie scelte ideologiche, si veda L. PERINI, *Delio Cantimori: un profilo*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2004, pp. 78-79; E. HOBBSAWM, *Anni interessanti. Autobiografia di uno storico*, Rizzoli, Milano 2002 (ed. or. Id., *Interesting Times: A Twentieth-Century Life*, Allen Lane, London 2002), p. 385.

¹³³ AAA, MMP. Lettere di Emma Cantimori a Millard Meiss, 6 novembre e 29 novembre 1967. Lettere di Millard Meiss a Emma Cantimori, 13 dicembre 1967 e 26 gennaio 1968. Lettera di Emma Cantimori a Millard Meiss, 13 novembre 1968.

¹³⁴ Bosi Cirmeni fu responsabile per la versione italiana di altri testi e lezioni dello

la quale ultimò l'incarico nell'ottobre 1970¹³⁵. Nel frattempo i lavori venivano ulteriormente procrastinati dall'editore il quale accampò prima la scusa di scioperi e agitazioni, poi di una traduzione mediocre che aveva necessitato una cospicua revisione, finché Meiss non pretese l'annullamento di ogni accordo preso¹³⁶. Bettagno, allora, ricontattò Sansoni, ma l'iter di restituzione delle bozze era rallentato dall'Agenzia Letteraria Internazionale di Milano che tutelava i diritti del testo¹³⁷. Pozza, allora, promise nuovamente l'uscita del testo italiano in una veste grafica molto sontuosa rispetto alle edizioni precedenti¹³⁸, ma anche questi propositi fallirono e nel marzo 1974 Bettagno era tornato in possesso del dattiloscritto¹³⁹.

I primi contatti di Meiss con Einaudi avvennero tramite Lamberto Vitali, consulente delle pubblicazioni di storia e critica d'arte presso la casa editrice torinese¹⁴⁰, inizialmente contattato per cercare di far tradurre in italiano il volume sugli affreschi di Assisi scritto a quattro mani con Leonetto Tintori¹⁴¹, ma sembrerebbe che Meiss avesse contestualmente tastato il terreno per un'eventuale traduzione del saggio sulla Peste Nera, come si apprende incidentalmente a causa di un corto circuito comunicativo: infatti, il parere negativo di Einaudi e

studioso americano e collaborò anche con Panofsky, AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 3 maggio 1961.

¹³⁵ AAA, MMP. Lettera di Neri Pozza a Millard Meiss, 1 febbraio 1970. Lettera di Millard Meiss a Maria Bosi Cirmeni, 10 febbraio 1970. Lettera di Millard Meiss a Neri Pozza, 22 luglio 1970. Lettera di Neri Pozza a Millard Meiss, 8 ottobre 1970.

¹³⁶ AAA, MMP. Lettera di Neri Pozza a Millard Meiss, 5 novembre 1971. Lettera di Millard Meiss a Neri Pozza, 17 dicembre 1971. Lettera di Neri Pozza a Millard Meiss, 16 gennaio 1972. Lettera di Millard Meiss ad Alessandro Bettagno, 17 gennaio 1972. Lettera di Alessandro Bettagno a Millard Meiss, 1 febbraio 1972. Lettera di Millard Meiss a Neri Pozza, 22 settembre 1972. Lettera di Neri Pozza a Millard Meiss, 5 ottobre 1972. Lettera di Millard Meiss a Neri Pozza, 4 dicembre 1972. Lettera di Millard Meiss a Hannah Kiel, 1 giugno 1973. Lettera di Millard Meiss a Neri Pozza, 30 giugno 1973. Lettera di Millard Meiss a Hannah Kiel, 2 agosto 1973.

¹³⁷ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Vittore Branca, 21 dicembre 1973. Lettera di Vittore Branca a Millard Meiss, 7 gennaio 1974. AAA, MMP. Lettera di Alessandro Bettagno a Millard Meiss, 26 gennaio 1974.

¹³⁸ AAA, MMP. Lettera di Alessandro Bettagno a Millard Meiss, 29 novembre 1973. Lettera di Neri Pozza a Millard Meiss, 24 maggio 1974.

¹³⁹ AAA, MMP. Lettera di Hannah Kiel a Millard Meiss, 31 dicembre 1973. Lettera di Millard Meiss ad Alessandro Bettagno, 11 marzo 1974.

¹⁴⁰ Su Lamberto Vitali (1896-1992) si veda *Un milanese che parlava toscano: Lamberto Vitali e la sua collezione*, catalogo della mostra (Milano 2001), a cura di L. Arrigoni, E.A. Arslan, C. Bertelli et. al., Electa, Milano 2001; *Lamberto Vitali e la fotografia*, a cura di S. Paoli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004. Le vicende einaudiane sono state ricostruite a partire dalla consultazione del Fondo Giulio Einaudi Editore depositato presso l'Archivio di Stato di Torino, per la quale si ringrazia Roberto Cerati per la cortese collaborazione.

¹⁴¹ L. TINTORI, M. MEISS, *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi with Notes on the Arena Chapel*, New York University Press, New York 1962.

di Edizioni di Comunità fu, stranamente, interpretato come un rifiuto di *Painting in Florence and Siena*, sicché Meiss rispose polemicamente:

«Einaudi published a few years ago an Italian edition of a book by Antal of which almost a half is devoted to the same art. Antal reads the art from a rigid Marxist point of view, rather different from the interpretation offered in my book, which originally followed Antal's two years later. What is at stake transcends the interests of specialists - it is historical outlook and method. The English edition of the book has in fact sold out; a paperback edition, much cheaper but with poor reproductions, will be issued by another publisher soon»¹⁴².

Vitali si affrettò a chiarire l'equivoco, avanzando al contempo qualche timore che il libro sulla peste andasse incontro alla medesima sorte¹⁴³. Non ci furono successive menzioni di Vitali al riguardo e dalle carte non risulta alcun cenno alla possibilità di tradurre il volume nelle lettere con gli esponenti della casa editrice¹⁴⁴. Nei primi anni Sessanta in Einaudi aveva fatto il suo ingresso Enrico Castelnuovo assumendo la direzione della *Biblioteca di Storia dell'Arte*, nata nel 1941 con Ragghianti e in seguito proseguita da Argan, e la celebre «Piccola Biblioteca Einaudi» avviata nel 1960¹⁴⁵. Castelnuovo, insieme a Giovanni Romano, stilò le note «liste» di «libri importanti sia dal punto di vista metodologico che da quello dei contenuti»¹⁴⁶. In questi elenchi - ricordava Castelnuovo - accanto a Chastel, Wittkower, Focillon, Kaufmann, Lazarev e Hauser, era presente anche il testo di Meiss, ma la complicata macchina organizzativa e le sopraggiunte difficoltà economiche ne tardarono il compimento¹⁴⁷. Alla fine del '74 Alessandro Bettagno riprese il discorso con Einaudi e il 30 dicembre 1974 un entusiastico «Hurrah!» salutava l'imminente pubblicazione¹⁴⁸.

¹⁴² AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Lamberto Vitali, 18 marzo 1964.

¹⁴³ AAA, MMP. Lettera di Lamberto Vitali a Millard Meiss, 24 marzo 1964.

¹⁴⁴ Quantomeno così non emerge dal fondo torinese: ASTo, Sezione Corte, Giulio Einaudi Editore, faldone n. 220, «Corrispondenza con autori e collaboratori italiani», cartella n. 3094/2, «Vitali Lamberto 11/11/1962-21/08/1979», ff. 231-465.

¹⁴⁵ CESARI 1991, p. 152. Cfr. T. MUNARI, *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Einaudi, Torino 1983, pp. 564, 614-624. Sulla permanenza di Argan in Einaudi, il quale peraltro aveva chiamato Lamberto Vitali, si veda L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 742-749.

¹⁴⁶ E. CASTELNUOVO, *Poscritto*, in Id., *La cattedrale tascabile: scritti di storia dell'arte*, Sil-labe, Livorno 2000, pp. 389-390.

¹⁴⁷ Su Castelnuovo (1929-2014) e la storia sociale dell'arte in Italia si rimanda a *Per una storia sociale dell'arte: bilanci, esperienze, prospettive. Intervista a Enrico Castelnuovo*, a cura di A. Giovannini Luca, A. Pierobon, in «Contesti. Rivista di micro-storia», 1, 2014, pp. 159-178. Si segnala anche *Enrico Castelnuovo. Journée d'hommage* tenutasi all'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi (9 gennaio 2015).

¹⁴⁸ AAA, MMP. Lettera di Alessandro Bettagno a Millard Meiss, 27 agosto 1974. Let-

Nel corso dell'anno seguente si procedette con la traduzione e, dopo la morte di Meiss, inizialmente le trattative continuarono con la moglie Margaret per poi arenarsi nuovamente alla fine del '75¹⁴⁹. Nel frattempo, il terreno metodologico era preparato da quel profilo sulla storia sociale di Castelnuovo apparso su «Paragone», dove veniva elogiato quel rapporto arte-religione di Meiss «infinitamente meno urtante» dell'alternativa antaliana¹⁵⁰ e nel '78 Einaudi pubblicava *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* di Michael Baxandall¹⁵¹. La situazione si sbloccò nel 1982, quando all'interno della storica «Piccola Biblioteca Einaudi» (PBE) uscì *Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte Nera*, preceduto da un'introduzione di Bruno Toscano e da una nuova traduzione a cura di Laura Lovisetti Fuà e Mirko Tavoni, nello stesso anno in cui l'editore torinese dava alle stampe anche due classici della storia dell'arte medievale quali *Arte romanica* di Meyer Schapiro e *L'arte gotica in Francia e in Italia* di Cesare Gnudi¹⁵².

Lo storico dell'arte Bruno Toscano fu incaricato di redigere la prefazione critica al testo, in quanto aveva messo a fuoco le tesi di Meiss in una prospettiva decisamente rivalutativa nel proprio saggio per la *Storia dell'arte italiana* Einaudi, apprezzandone la relazione tra arte e religione¹⁵³. Lo studioso americano aveva, infatti, secondo l'autore, adottato un «cauto modo di procedere», senza cadere nel rigido determinismo stilistico, a partire dall'ideologia religiosa, muovendosi all'interno di una tendenza critica volta a individuare il «tema dell'ideale religioso come fattore essenziale della trasformazione che conduce al Rinascimento»¹⁵⁴. Lo studio della religiosità, continuava Toscano, permetteva all'arte di uscire dal suo isolamento

tera di Nora H. Bangs a Millard Meiss, 30 dicembre 1974. Lettera di Millard Meiss a Nora H. Bangs, 17 gennaio 1975. Lettera di Millard Meiss a Hannah Kiel, 4 febbraio 1975.

¹⁴⁹ AAA, MMP. Lettera di Johanna M. Cornelissen a Marie Louise Zarmanian, 5 dicembre 1975.

¹⁵⁰ CASTELNUOVO 1976 [2007²], p. 40.

¹⁵¹ M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978 (ed. or. ID., *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, Oxford 1972). L'edizione, curata da Maria Pia e Piergiorgio Dragone, era però priva di introduzione critica.

¹⁵² Cesare Gnudi - insieme a Enzo Carli, Aldo Bertini, Roberto Pane, Sergio Donadoni e Federico Zeri - era uno degli autori della collana Biblioteca d'Arte di Ragghianti avviata nel 1941, cfr. CESARI 1991, p. 151. M. SCHAPIRO, *Arte romanica*, Einaudi, Torino 1982; C. GNUDI, *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Einaudi, Torino 1982.

¹⁵³ B. TOSCANO, *Saggio introduttivo*, in MEISS 1982, pp. XVII-LIV: XVIII. Cfr. ASTO, Giulio Einaudi Editore, faldone n. 209, «Corrispondenza con autori e collaboratori italiani», cartella n. 2954, «Toscano Bruno 20/7/1973-25/7/1974»: il fondo riguarda unicamente comunicazioni tra Toscano e Paolo Fossati in merito alla *Storia dell'arte italiana* Einaudi. B. TOSCANO, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1979-1983, vol. III (1979), pp. 273-318.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 276-277.

disciplinare, per comprendere l'«intero quadro dei modi d'essere dell'uomo e del suo stare nella società» e «i risultati più pregevoli» della critica, in questo senso, furono quelli che limitarono il proprio «campo di osservazione a un ambiente particolare, considerato nelle sue specifiche componenti e in un ristretto ambito temporale», prendendo a modello, oltre al saggio meissiano, *Gothic Architecture and Scholasticism* di Panofsky¹⁵⁵. L'auspicio dello studioso italiano era di arrivare a una compenetrazione di *connoisseurship* e sociologia dell'arte sacra, tuttavia affinché l'approccio meissiano al problema risultasse efficace occorreva che tesi precostituite non inficiassero «quel fondamentale atto filologico che consiste nella verifica dell'attribuzione, della cronologia e della collocazione dell'opera in un determinato ambito dell'attività artistica»¹⁵⁶. Nell'introduzione al saggio di Meiss, Toscano tracciò un quadro della sua formazione tra Offner e Panofsky e lo collocò accanto a Rensselaer W. Lee e Meyer Schapiro in un comune ambito di ricerca «postwölffliniano» orientato al superamento dell'interpretazione squisitamente formalistica dell'opera d'arte¹⁵⁷. Il prefatore mise al contempo in luce quell'«attrezzatura del suo laboratorio di conoscitore» al servizio di un'attenta analisi formale che distingueva l'approccio di Meiss da quello di Antal¹⁵⁸. Toscano cercò di riassumere, poi, in alcuni punti chiave il nucleo dell'apporto metodologico e la concezione dell'opera d'arte dello studioso americano:

«Un intenso lavoro ricognitivo diretto [...] rivolto a interrogare di continuo le grandi opere ma anche i piccoli maestri; una sensibilità acuita nella viva crescita quotidiana della ricerca, tra entusiasmi, ripensamenti, delusioni; un interesse solidamente fondato per l'arte considerata come “fatto”, come lavoro e processo materiale».

Una visione, insomma, che metteva Meiss al riparo dai «camerlenghi» della storia dell'arte tanto avversati da Longhi, il quale si riferiva agli iconologici e ai seguaci delle «improvvisazioni sociologiche»¹⁵⁹. Entrando, invece, nel merito del saggio del 1951, lo storico dell'arte italiano ridimensionò il ruolo di catalizzatore psicologico collettivo della peste, indicò oltre alle tendenze di millenarismo e furore religioso prese in considerazione dall'americano le reazioni di segno opposto ben rappresentate dal *Decameron*, infine sottolineò come in altri centri umbri come Orvieto colpiti dall'epidemia non si fossero

¹⁵⁵ TOSCANO 1979, pp. 298-299.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 316-317.

¹⁵⁷ TOSCANO 1982, p. XVIII.

¹⁵⁸ Ivi, pp. XXII e ss.: XXIX.

¹⁵⁹ Ivi, p. XXXI. Cfr. R. LONGHI, «In memoriam», Pietro Toesca (14 luglio 1877 - 8 marzo 1962), in «Paragone», n.s., XIII, 147, 1962, p. 70.

prodotte le medesime conseguenze stilistiche¹⁶⁰.

Appare estremamente significativo che le riviste specializzate non si siano occupate della pubblicazione in Italia, a trent'anni dall'edizione americana, del volume sull'arte alla fine del Trecento, mentre molto sommessamente se ne fece un rapido cenno su alcuni quotidiani¹⁶¹. Del resto, il *Black Death* fu proposto al pubblico italiano a distanza di trent'anni dalla sua pubblicazione, quando la critica aveva formulato nuove teorie sull'arte di fine Trecento. Nel 1975 Boskovits con *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento* aveva sferzato «the most thorough-going revision of Meiss's interpretation of painting after the Black Death» risalendo alla fonte stilistico-attribuzionistica di matrice offneriana¹⁶². L'apice della crisi stilistica, secondo, Boskovits era stato raggiunto nel 1370-1380, individuandone le cause essenzialmente nella religiosità dell'epoca, sebbene le oscillazioni stilistiche rispondessero alla scelta consapevole dell'artista più che a un diffuso volere artistico¹⁶³. Cristina De Benedictis criticò lo «schema sociologico» di Meiss, non riscontrando peraltro alcun collegamento nella realtà senese tra peste e produzione figurativa¹⁶⁴. Anche nella *Storia dell'arte* Einaudi uscita in quegli anni non si risparmiarono accese critiche nei confronti del saggio dello studioso americano: da una parte, Previtali ribaltò la visione adottata da Meiss, Antal e Boskovits, opponendo alla tendenza arcaicizzante dell'arte di metà secolo un momento di stasi e cristallizzazione di una tradizione, mentre, seguendo la *lectio* longhiana, la Valle Padana conosceva un periodo di ripresa economica e fermento artistico¹⁶⁵; dall'altra, Carlo Volpe accusò Meiss di essere caduto «vittima delle anticipate valutazioni suggerite da uno schema troppo rigido e generalizzante» inadatto a spiegare «la realtà culturale di una vasta area storica ancora affatto mobile e problematica»¹⁶⁶.

¹⁶⁰ TOSCANO 1982, pp. XXXIX e ss. Dietro queste considerazioni vi era il precedente di R. LONGHI, *Tracciato orvietano*, in «Paragone», n.s., XIII, 149, 1962, pp. 3-14.

¹⁶¹ Cfr. ASTO, Giulio Einaudi Editore, faldone n. 224, «Recensioni», cartella n. 3151, «Meiss, Millard Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte Nera»: F. D'AMICO, *La Morte Nera contro Giotto*, in «La Repubblica», 8 settembre 1982; A. BON, *Peste pittori e santi*, in «Gazzetta di Parma», 5 maggio 1982; D. MICACCHI, *La pittura che sconfisse la Peste Nera*, in «L'Unità», 7 agosto 1982.

¹⁶² S.K. COHN JR., *The Cult of Remembrance and the Black Death. Six Renaissance Cities in Central Italy*, The John Hopkins University Press, Baltimore MD - London 1992, pp. 273-274.

¹⁶³ M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, EDAM, Firenze 1975. Cfr. anche ID., *Orcagna in 1357 - and in Other Times*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 818, 1971, pp. 239-251.

¹⁶⁴ C. DE BENEDECTIS, *La pittura senese 1330-1370*, Salimbeni, Firenze 1979, p. 35.

¹⁶⁵ G. PREVITALI, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana* cit., vol. I (1979), p. 25. Cfr. anche D. NORMAN, *The Three Cities Compared: Patrons, Politics and Art*, in EAD., *Siena, Florence and Padua. Art Society and Religion 1280-1400*, Yale University Press, New Haven CT - London 1995, I, pp. 7-27.

¹⁶⁶ C. VOLPE, *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»*, in *Storia dell'arte*

Nella mostra *Il Gotico a Siena*, che seguì di pochi mesi l'uscita della traduzione italiana di Meiss, Giulietta Chelazzi Dini e Previtali, pur riconoscendo all'americano di aver rivalutato un periodo prima negletto, ne ribaltarono completamente i presupposti vedendo nella peste un momento non di rottura ma di continuità con la tradizione precedente¹⁶⁷.

3.4. «The holes in the Meissian model have grown larger with each passing year»

Nei due decenni successivi, la critica sostanzialmente si domandò se vi fosse effettivamente stato un cambiamento stilistico dopo la peste e se questo potesse essere imputabile ad altri fattori¹⁶⁸. Il fronte degli storici verificò, in particolare, quest'ultimo aspetto: Elisabeth Carpentier in uno studio del 1962 sulle «Annales» ammetteva che l'epidemia del 1348 avesse avuto conseguenze sulla psicologia collettiva, ma questa era solo uno di tanti eventi catastrofici; William M. Bowsky giunse alla stessa conclusione due anni dopo esaminando la situazione economico-politica della città di Siena¹⁶⁹. Tenendo conto di tali obiezioni, nella prefazione alla seconda edizione tascabile del 1964 Meiss precisò che la peste era in realtà stata assunta a evento simbolo di una condizione di crisi iniziata qualche decennio prima, dunque lo spostamento di pochi anni della datazione delle opere esaminate non avrebbe compromesso la validità della sua tesi¹⁷⁰. Nello stesso 1964 Joseph Polzer provò che la cronologia degli affreschi al Camposanto pisano fosse da anticipare agli anni Trenta e questa ridatazione fu

italiana cit., vol. V, pp. 242-243.

¹⁶⁷ *Il gotico a Siena. Miniature pittureoreficerie oggetti d'arte*, catalogo della mostra (Siena 1982), a cura di G. Chelazzi Dini, Centro Di, Firenze 1982. G. PREVITALI, *Ragioni e limiti di una mostra*, in ivi, p. 15; G. CHELAZZI DINI, *La crisi di metà secolo*, in ivi, pp. 220-221. Seguì l'anno dopo una tappa avignone: *L'art gothique siennois: enluminure, peinture, orfèverie, sculpture*, catalogo della mostra (Avignone 1983), a cura di Ead., Centro Di, Firenze 1983.

¹⁶⁸ S. DALE, *Contextual Art History: The Illusion of Precision*, in «Source: Notes in the History of Art», VIII, 3, 1989, p. 34 [da qui è tratta la citazione nel titolo]; D. NORMAN, *Change and Continuity: Art and Religion after the Black Death*, in NORMAN 1995, I, p. 179.

¹⁶⁹ E. CARPENTIER, *Autour de la Peste Noire: Famines et épidémies dans l'histoire du XIVe siècle*, in «Annales», XVII, 6, 1962, pp. 1062-1092; W.M. BOWSKY, *The Impact of the Black Death Upon Sienese Government and Society*, in «Speculum», XXXIX, 1, 1964, pp. 1-34.

¹⁷⁰ M. MEISS, *Preface to the Torchbook Edition*, in Id., *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Harper & Row, New York 1964, p. X: «The title places painting in a "historical" context by reference to a contemporary event – an event well known, definitely datable, and cataclysmic, but only one of many brought into relation with the art of the time».

interpretata, soprattutto dalla critica italiana, come la dimostrazione che faceva crollare il sistema meissiano, appuntandosi, in realtà, su un'opera che non era nemmeno stata presa in considerazione da Meiss¹⁷¹. A difendere l'integrità di tale architettura pensò Alastair Smart in un contributo nei *Festschrift* offerti a Meiss, in cui rilevò che alcuni eventi nefasti come eclissi, inondazioni ed epidemie avevano alimentato un clima minaccioso di ben più lunga durata, entro cui si era formato lo stile di Taddeo Gaddi o dell'Orcagna¹⁷². Similmente, Hayden B.J. Maginnis nel 1977 sottolineò che gli spostamenti cronologici non inficiavano la caratterizzazione dell'arte di metà secolo, «for his argument rests on the prevalence of attitudes, of certain stylistic characteristics and iconographic themes rather than upon their being entirely unique to that period»¹⁷³. Gli anni Ottanta segnarono una fase di risveglio nell'acceso dibattito intorno al libro di Meiss, a partire dall'articolata riflessione dello studioso olandese di arte medievale Henk Van Os, che nel 1969-1970 aveva trascorso un periodo di studio a Princeton, continuando negli anni seguenti a corrispondere con lo studioso americano¹⁷⁴. A trent'anni dalla prima edizione di *Black Death*, Van Os presentava il saggio dello studioso come un modello metodologico ancora valido a cui doveva essere applicato un «corrective criticism» rispetto ai problemi di datazione delle opere¹⁷⁵. Lo studioso americano, infatti, aveva contrapposto le categorie stilistiche wölffliniane allo sviluppo del contesto storico al fine di riflettere sul concetto di gusto, secondo un punto di vista diverso rispetto ad Antal, il quale lo aveva collegato alla lotta di classe, ponendo dei problemi che Baxandall avrebbe risolto con il *period eye*. Tuttavia, l'errore di Meiss stava, secondo Van Os, nell'aver «over-spiritualized» l'arte del secondo Trecento influenzato dalla concezione estetica dell'America di quegli anni, condizionato dallo spiritualismo che Barnett Newman, Ad Reinhard e Mark Rothko stavano allora riscoprendo¹⁷⁶. Le tesi sostenute dallo storico dell'arte americano,

¹⁷¹ J. POLZER, *Aristotle, Mohammed and Nicholas V in Hell*, in «The Art Bulletin», XLVI, 4, 1964, pp. 457-469. Cfr. MEISS 1982, p. 269.

¹⁷² A. SMART, *Taddeo Gaddi, Orcagna, and the Eclipses of 1333 and 1339*, in LAVIN, PLUMMER 1977, I, p. 408.

¹⁷³ H.B.J. MAGINNIS, *The Literature of Sienese Trecento Painting 1945-1975*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XL, 3-4, 1977, p. 301.

¹⁷⁴ Su Henk Van Os: T. QUENÉ, *On the Departure of Professor H.W. van Os, Director General of the Rijksmuseum, 18 September 1989- 1 December 1996*, in «Bulletin van het Rijksmuseum», XLIV, 4, 1996, pp. 283-287; ad vocem *Van Os, Hendrik Willem "Henk"*, in <http://www.dictionaryofarthistorians.org/osh.htm>.

¹⁷⁵ H.W. VAN OS, *The Black Death and Sienese Painting: A Problem of Interpretation*, in «Art History», IV, 3, 1981, pp. 237-249.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 239-240. Ad Reinhard scrisse una recensione a *The Shape of Time* di Kubler in cui affrontò proprio il rapporto tra artista e storico dell'arte, si veda A. REINHARD, *Art vs. History*, in «ArtNews», LXIV, 9, 1966, pp. 19, 61-62. Mark Rothko era

concludeva, andavano commisurate a uno studio approfondito sulla committenza e sull'organizzazione materiale della produzione artistica¹⁷⁷. Nel corso del decennio le ricerche si mossero proprio in questa direzione, fornendo nuovi elementi in contrasto con la lettura stilistica proposta da Meiss¹⁷⁸, e queste rispose Maginnis insistendo che gli spostamenti cronologici non inficiavano la fondatezza delle sue considerazioni generali¹⁷⁹. Nel 1987 al XXII International Congress on Medieval Studies dell'Università del Michigan si tracciò un bilancio critico di *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, da cui emerse, sostanzialmente, che mentre gli storici dell'arte avevano abbandonato la visione di Meiss orientandosi allo studio alla committenza, gli storici ancora ritenevano valide le osservazioni proposte dallo storico dell'arte americano¹⁸⁰. Nel 1993 si tenne a Todi un convegno incentrato sulla Peste Nera, in cui Jérôme Baschet intervenne sul rapporto tra l'epidemia e la produzione figurativa, imputando lo scadimento qualitativo alla mancanza di grandi commissioni e negando vi fosse un'improvvisa fortuna di alcuni soggetti alla metà del XIV secolo. Lo studioso francese contestava l'assunto di Meiss che la crisi necessariamente producesse un'arte della crisi, riecheggiando quanto molti anni prima aveva osservato Gombrich. Sebbene Meiss avesse il merito di aver posto nella giusta prospettiva l'arte e la realtà sociale collettiva, continuava Baschet, questi era però rimasto vittima del «*dérisoire affaire des dates*», anziché verificare il fatto artistico rispetto alle tendenze stilistiche di lungo periodo in «*un modèle complexe*»¹⁸¹. Appena un anno dopo, nella prefazione alla traduzione francese del libro di Meiss, Georges Didi-Huberman lodava l'impresa dello studioso americano che aprì

peraltro un artista particolarmente amato da Meiss. Si noti che anche Agnes Mongan aveva rilevato un legame con la contemporaneità, si veda A. MONGAN, *Millard Meiss, Painting in Florence and Siena After the Black Death*, in «*Renaissance News*», V, 1, 1952, pp. 13-15.

¹⁷⁷ VAN OS 1981b, p. 247.

¹⁷⁸ C. KNAPP FENGLER, *Bartolo di Fredi's Old Testament Frescoes in S. Gimignano*, in «*The Art Bulletin*», LXIII, 3, 1981, pp. 374-383; N. RASH FABBRI, N. RUTENBURG, *The Tabernacle of Orsanmichele in Context*, in «*The Art Bulletin*», LXIII, 3, 1981, pp. 385-405; B. COLE, *Some Thoughts on Orcagna and the Black Death Style*, in «*Antichità Viva*», XXII, 2, 1983, pp. 27-37.

¹⁷⁹ H.B.J. MAGINNIS, *Introduction*, in M. MEISS, *Francesco Traini*, a cura di H.B.J. Maginnis, Decatur House Press, Washington DC 1983, p. XXI.

¹⁸⁰ *Reassessing Meiss' Painting in Florence and Siena After the Black Death*, in 22nd International Congress on Medieval Studies, 7-10 maggio 1987, http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=medieval_cong_archive.

¹⁸¹ J. BASCHET, *Image et événement: l'art sans la peste (c. 1348-c. 1400) ?*, in *La Peste Nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, Atti del XXX Convegno storico internazionale, Todi 10-13 ottobre 1993, a cura del Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo, Accademia Turdentina, Centro di Studi sulla spiritualità medievale, Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1994, pp. 25-47.

la storia dell'arte «au souffle mortifère de la peste noire», rovesciando il mito del Rinascimento¹⁸². Anche Didi-Huberman, però, biasimò lo storico dell'arte statunitense per aver considerato le immagini come specchio della realtà storica coeva senza porle in relazione alla loro funzione specifica. Il saggio sulla peste, secondo il filosofo francese, portava ormai con peso i propri anni, non tanto per aver prestato il fianco a letture sociologiche, ma perché colpevole di una teleologia ugualmente presente in Panofsky¹⁸³. Il dibattito critico intorno al volume di Meiss è diventato più rarefatto nell'ultimo decennio e lo storico più attivo sul fronte dello studio della Peste Nera e dei suoi effetti sulla popolazione è stato Samuel K. Cohn, Jr. il quale vi ha dedicato articoli e monografie volti a ridimensionare l'entità catastrofica dell'epidemia¹⁸⁴. Julian Gardner nel 2007 ha proposto una lettura del testo di Meiss in relazione al coevo clima politico di piena guerra fredda, di cui riproponeva la concezione manichea di bene vs. male nella polarità artistica, e lo studioso americano avrebbe preso le distanze dalle posizioni di Antal proprio per allontanare da sé ogni sospetto di marxismo¹⁸⁵. Infine, Judith B. Steinhoff ha dedicato un capitolo a Meiss nel suo studio sulla pittura senese dopo la peste, in cui rintracciava le fonti della sua teoria, il confronto con Antal, evidenziando, in particolare, il legame con il Panofsky, ben evidente, secondo l'autrice, da *Gothic Architecture and Scholasticism*. Steinhoff ha ripreso inoltre le osservazioni di Van Os collegando la visione spiritualizzante dell'arte della fine del Trecento con l'Espressionismo Astratto e gli scritti di Clement Greenberg¹⁸⁶.

¹⁸² G. DIDI-HUBERMAN, *Feux d'images. Une malaise dans la représentation au XIV^e siècle*, in M. MEISS, *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire : les arts, la religion, la société au milieu du XIV^e siècle*, Hazan, Paris 1994, p. XVII.

¹⁸³ Ivi, p. XLI: «Je parle d'un idéal téléologique (qui suppose un sens orienté de l'histoire) et d'un idéal référentiel (qui suppose un sens orienté de la représentation), dans la mesure où Meiss a voulu faire de la peste ce qu'elle n'était pas exactement: à savoir une *cause* historique orientant l'histoire de la peinture, ainsi qu'un *objet* référentiel pour toute une iconographie, notamment de la mort et du Jugement dernier».

¹⁸⁴ S.K. COHN, JR., *The Black Death: End of a Paradigm*, in «American Historical Review», CVII,3, 2002, pp. 703-738; ID., *The Black Death Transformed Disease and Culture in Early Renaissance Europe*, Arnold, London 2002. Si segnalano anche le riflessioni di F. CHANTOURY-LACOMBE, *Peindre les maux. Arts visuels et pathologie XIV^e-XVII^e siècle*, Hermann Editeurs, Paris 2010, pp. 89-94, 97.

¹⁸⁵ J. GARDNER, *Painting in Florence and Siena after the Cold War*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma 18-22 settembre 2007, a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2008, pp. 662-668.

¹⁸⁶ J.B. STEINHOFF, *Sienese Painting After the Black Death. Artistic Pluralism, Politics, and the New Art Market*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 14-16. Cfr. anche J. GARDNER, *J.B. Steinhoff, Sienese Painting After the Black Death*, in «Speculum», LXXXIII, 3, 2008, pp. 763-764.

3.5. La storia della cultura dopo la Morte Nera

Mentre *connoisseurship* e iconologia furono un fondamento metodologico fortemente caratterizzante tutti gli studi di Meiss sino ai più maturi, il libro sulla Peste Nera costituì, nelle sue intenzioni più esplicite di ricostruzione di un ambiente psicologico e sociale, un *unicum* nella bibliografia dello studioso e sicuramente risentì del momento culturale in cui fu scritto. Nel successivo saggio breve su Mantegna miniatore l'attenzione per il contesto di produzione dell'opera d'arte si aprì all'analisi del gusto della committenza¹⁸⁷. In generale, questo fu l'aspetto che la critica apprezzò maggiormente, a partire da un'anonima recensione su «L'Arte» che lodò il metodo «perfetto per ampiezza di richiami, per sicurezza di gusto»¹⁸⁸ e subito si vide un parallelismo nelle complicate relazioni tra arte e politica affrontate nel libro sulla peste¹⁸⁹. Con *Mantegna as Illuminator* Meiss si avvicinava di fatto allo studio della committenza di corte che avrebbe più compiutamente esplorato per il Duca di Berry. Tuttavia, questa partita attributiva, al di là del *côté* politico descritto, veniva giocata essenzialmente sul piano stilistico, mettendo alla prova ancora una volta l'occhio da conoscitore dello studioso americano, in assenza di un appoggio documentario certo a cui ancorare l'attribuzione, la quale fu complessivamente respinta¹⁹⁰. La più compiuta realizzazione di questa riflessione si esplicitò nel *magnum opus* sull'arte alla corte dei Berry, che - come osservato da Bruno Toscano - era «legato con fili sottili ma consistenti a *Painting in Florence and Siena*», nella ricostruzione di un ambiente culturale, ma anche di un tessuto politico e sociale che mutò in seguito a un altro trauma come l'invasione inglese e le lotte tra borgognoni e armagnacchi¹⁹¹. Anche Colin Eisler in una recensione all'ultimo volume della serie fece un analogo paragone¹⁹² e Armstrong addirittura chiamò in causa Antal in relazione alle osservazioni di Meiss sulla preferenza per la miniatura delle corti aristocratiche del Berry e della Lombardia contrapposta

¹⁸⁷ M. MEISS, *Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy*, J.J. Augustin - Columbia University Press, Glückstadt - New York 1957.

¹⁸⁸ Millard Meiss, Andrea Mantegna as Illuminator, in «L'Arte», 1957, pp. 204-205.

¹⁸⁹ T.S.R. BOASE, *Short Notices*, in «The English Historical Review», LXXIII, 287, 1958, p. 345.

¹⁹⁰ APEB. Lettera di Horst W. Janson a Eugenio Battisti, 2 dicembre 1961: «As for Millard Meiss' Mantegna attributions, I am just as skeptical as you; in fact, I have hardly met anybody on either side of the Atlantic who accepts them. Nevertheless, it's an interesting booklet - Meiss would have been better advised to publish it as an article, it seems to me».

¹⁹¹ TOSCANO 1982, pp. XXIX-XXXI.

¹⁹² C.T. EISLER, *Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbours and Their Contemporaries*, in «The Art Bulletin», LXIII, 2, 1981, p. 328.

alla predilezione per la pittura su tavola della classe mercantile dei centri urbani toscani e fiamminghi¹⁹³. Il monumentale studio sulla pittura francese ruotava sostanzialmente attorno a una committenza, quindi a un gusto, e, in questo senso, sembrerebbe il punto di arrivo del percorso avviato con il *Black Death*. La definizione del contesto, la descrizione del funzionamento delle botteghe e dei meccanismi di associazionismo, il ruolo delle donne miniatrici, l'introduzione all'inizio del Trecento della lente di ingrandimento e degli occhiali, il rapporto con il committente costituivano l'avvio allo studio delle questioni stilistiche sin dal primo volume¹⁹⁴. Il paragrafo *New texts and images* in cui si trattavano le nuove introduzioni iconografiche e i cambiamenti stilistici aveva forti tangenze nell'impostazione con il *New form new content* post-pestilenziale¹⁹⁵. Il punto di maggiore tangenza con gli studi sulla pittura dopo la peste si ha nella trattazione finale dell'ultimo libro, in cui l'espressionismo delle *Ore di Rohan* era letto come riflesso del trauma della caduta di Parigi del 1420¹⁹⁶. Oltre alla già menzionata *lectio* sul metodo del conoscitore ricostruito da un punto di vista storico, Meiss ebbe un'altra occasione mancata per una riflessione teorica, in questo caso sulla *Kulturgeschichte*, quando fu invitato dall'amico Henk Van Os¹⁹⁷ a partecipare al simposio internazionale sullo storico olandese Johan Huizinga, il cui *Autunno del Medioevo* fu uno dei classici spesso indicato come precedente per le tesi dello studioso americano sulla pittura di metà Trecento¹⁹⁸. Purtroppo l'americano rifiutò per impegni accademici, ma in una lettera a Van Os scriveva che la sua opinione sul «Groeningen Burckhardt» era un misto di «admiration and antagonism or at least frustration»¹⁹⁹. Huizinga fu menzionato nell'introduzione all'ultimo

¹⁹³ C.A.J. ARMSTRONG, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke by Millard Meiss, in «The English Historical Review», LXXXIV, 332, 1969, pp. 577-578.

¹⁹⁴ M. MEISS, Preface, in Id., *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, 2 voll., Phaidon, London-New York 1967, I, pp. 3-13.

¹⁹⁵ Ivi, I, pp. 13-18.

¹⁹⁶ Cfr. A. MARKHAM SCHULZ, French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbours and Their Contemporaries, by Millard Meiss, in «Renaissance Quarterly», XXX, 1, 1977, p. 53.

¹⁹⁷ *Johan Huizinga 1872-1972*, Atti del convegno, Groeningen 11-15 dicembre 1972, a cura di W.R.H. Koops, E.H. Kossman, G. van der Plaats, Nijhoff, Den Haag 1973. Su Huizinga (1872-1945) si rimanda a F. HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Einaudi, Torino 1997 (ed. or. Id., *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven CT 1993), pp. 377-432; E. PETERS, W.P. SIMONS, *The New Huizinga and the Old Middle Ages*, in «Speculum», LXXIV, 3, 1999, pp. 587-620; C. CERRINI, *Johan Huizinga: l'arte come fonte storica*, in «Archivio Storico Italiano», CLXI, 595, 2003, pp. 105-139.

¹⁹⁸ AAA, MMP. Lettera di Henk W. Van Os a Millard Meiss, 23 dicembre 1971.

¹⁹⁹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Henk van Os, 24 gennaio 1972.

volume della serie sull'arte alla corte del Duca di Berry e Meiss ne criticò il pregiudizio politico da olandese repubblicano con cui guardò alla corte borgognona e alla pittura di Jan van Eyck in un «dramatic and somewhat sentimental book [...] written to condemn rather than to celebrate Northern culture»²⁰⁰.

²⁰⁰ M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and their Contemporaries*, 2 voll., Braziller, New York 1974, I, p. 5: «As a Dutch republican Huizinga was hostile to all aspects of courtly life, but he failed to recognize that much of the “simple, pure” Italian art he admired was produced at or for courts also».

CAPITOLO IV

Tutela, restauro e studio delle tecniche

4.1. L'art laboratory di Harvard

La familiarità di Meiss con le tecniche pittoriche e il suo interesse per problemi conservativi non si deve certo all'influenza di Panofsky, sebbene si è visto come quest'ultimo riconoscesse al più giovane studioso il merito di una certa *expertise* nel campo. La prima formazione come architetto sviluppò in Meiss un'attenzione per il dato tecnico-strutturale, ma furono soprattutto gli anni a Harvard a indirizzarlo verso lo studio degli aspetti conservativi dell'opera d'arte¹. Nel corso dei primi due decenni del Novecento, Edward W. Forbes e Arthur Pope avevano avviato un programma di storia dell'arte alla Harvard Graduate School dove lo studio dei materiali ai fini conservativi era un aspetto essenziale nella formazione storico-artistica complementare alla *connoisseurship*². Nel *curriculum* degli

¹ R.W. LEE, *Millard Meiss 1904-1975*, in «Yearbook. American Philosophical Society», 1976, p. 96.

² Sull'indirizzo conservativo a Harvard: A. MONGAN, *Harvard and the Fogg*, in *The Early Years of Art History in the United States: Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, a cura di C.H. Smyth, P.M. Lukehart, Princeton University Press, Princeton NJ 1993, pp. 49-50; H. LIE, F. BEWER, R. SPRONK, *A Brief History of Conservation Training at the Fogg Art Museum/Straus Center for Conservation*, in *Harvard University Art Museums, North American Graduate Programs in the Conservation of Cultural Property*, a cura di I. Brückle, Association of North American Graduate Programs in the Conservation of Cultural Property, Buffalo NY 2000, pp. 21-28; F.G. BEWER, *A Laboratory for Art. Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*, Harvard Art Museum, Cambridge MA 2010. Su Forbes (1873-1969) si rimanda a: W. MUIR WHITEHILL, *Edward Waldo Forbes, 1873-1969*, in «Boston Museum Bulletin», LXVII, 348, 1969, pp. 93-96; *Edward Waldo Forbes, A Yankee Visionary*, catalogo della mostra (Cambridge MA 1971), a cura di A. Mongan, Harvard University Press, Cambridge MA 1971. Su Pope (1880-1974): *Color in Art: A*

studenti Forbes introdusse corsi quali *Methods and Processes of Italian Painting* e *Problems in Attribution in Light of Recent Developments in the Technical Studies of Paintings* finalizzati ad affinare il giudizio estetico attraverso un'approfondita conoscenza delle tecniche usate in antico³. Il primo fu ribattezzato dagli studenti *Egg and Plaster Course* proprio perché si insegnava loro a creare i colori a base proteica, ingessare le tavole, realizzare affreschi e disegni a punta d'argento, seguendo alla lettera i precetti cenniniani e la trattatistica artistica⁴. Il laboratorio era affiancato da una parte teorica di analisi dei principi ottici e cromatici intrecciando elementi formali e tecnici in un discorso stilistico-formale sull'opera d'arte, di cui la dispensa *Fine Arts Outline of Lectures* di Arthur Pope (1924), rinvenuta con alcuni appunti autografi di Millard Meiss, fornisce un illuminante spaccato⁵. Lo studioso americano ebbe modo di specializzarsi nello studio della tecnica della pittura murale tra gli anni Cinquanta e Sessanta, grazie all'esperienza fatta nel restauro degli affreschi, ma leggendo il testo di una conferenza del 1932 tenuta all'Institute of Fine Arts intitolato *Italian Mural Painting* si comprende come già a quella data avesse una profonda consapevolezza critica del problema: in questo primo profilo dell'affresco italiano l'esame della tecnica rientrava in una complessa analisi stilistica, iconografica e storico-sociale che Meiss sviluppò nell'atlante degli affreschi pubblicato oltre quarant'anni dopo⁶.

4.2. «America as guardian of the world's art treasures»: l'American Committee for the Restoration of Italian Monuments

Queste parole furono pronunciate da Forbes all'indomani della Grande Guerra per sollecitare gli storici dell'arte e conservatori

Tribute to Arthur Pope, catalogo della mostra (Cambridge MA 1974), a cura di J.M. Carpenter, Harvard University Press, Cambridge MA 1974.

³ A. BURROUGHS, *Art Criticism from a Laboratory*, Little Brown and Company, Boston 1938, p. XII.

⁴ Ricordava Alfred H. Barr, Jr. in una lettera del 1924: «The last is genuinely an overall course plaster in your hair and paint in your eyes. We fresco walls, prepare gesso panels, grind colours, analyze fakes, read [Cennino Cennini] and have a glorious time of it», cit. in R. ROOB, *Alfred Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902-1929*, in «The New Criterion», V, 11, 1987, p. 6 e ripreso in S. GORDON KANTOR, *Le origini del MoMA: la felice impresa di Alfred H. Barr*, Il Saggiatore, Milano 2010 (ed. or. EAD., *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge MA - London 2002), p. 66. LIE, BEWER, SPRONK 2000, p. 22; BEWER 2010, p. 57.

⁵ AAA, MMP. Negli appunti gli esempi menzionati sono Mantegna, Andrea del Castagno, Schongauer per il rilievo, contrapposti a Rubens, van Dyck, Ingres per il colore. Seguono esempi dalla pittura indiana, giapponese, persiana, egizia e greca.

⁶ AAA, MMP. Dattiloscritto della conferenza *Italian Mural Painting*, 1932.

americani ad adottare delle contromisure per tutelare il patrimonio minacciato dalle distruzioni belliche, sull'onda emotiva delle immagini della devastazione della cattedrale di Reims a opera della barbarie "unna" dei bombardamenti tedeschi⁷. Appena due anni dopo da questo appello, la Conferenza di Washington del 1922 pose le basi per la formulazione di accordi internazionali in merito alla difesa del patrimonio culturale dagli attacchi aerei in caso di conflitto, ratificati nella successiva Commissione Internazionale dell'Aja (1922-1923) da cui prese il nome l'omonima Convenzione⁸. L'occasione di mettere in atto tali disposizioni per la tutela si ripresentò purtroppo una ventina di anni dopo, quando in seguito all'attacco di Pearl Harbor del 7 dicembre 1941, alcuni direttori di musei si mobilitarono per proteggere i beni culturali nazionali dagli attacchi aerei e si riunirono a Washington per mettere a punto delle contromisure conservative⁹. Quell'episodio, com'è noto, segnò anche l'entrata di guerra degli americani e allorché prese forma il piano di un intervento militare sul territorio italiano, alcuni studiosi di Harvard - il cosiddetto "Harvard Group" presieduto da Paul J. Sachs - misero le proprie conoscenze in materia di conservazione al servizio della tutela del patrimonio elaborando un piano di conservazione preventiva¹⁰. Grazie al supporto dell'American Council of Learned Societies, il 29 gennaio 1943 fu creato il Committee for the Protection of Cultural Materials in War Areas, presieduto da William Dinsmoor, Morey, Sachs, Francis H. Taylor e David Finley, un organismo di volontari cui compito era di redigere le cosiddette *Harvard lists*, ovvero degli elenchi in cui erano segnalati i luoghi e le opere del patrimonio artistico mondiale più significativi che correvano il pericolo di essere distrutti¹¹. Alla

⁷ La frase di Forbes è cit. in BEWER 2010, p. 272, nota 5. A.M. BROOKS, *Robbery and Restitution of Works of Art in the Present War*, in «The Bulletin of the College Art Association of America», I, 4, 1918, pp. 37-43.

⁸ Cfr. G. BOTTAI, *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, in «Bollettino d'Arte», s. III, XXXI, 10, 1938, pp. 429-430; G. VEDOVATO, *La protezione internazionale dei monumenti storici contro le offese aeree*, Tipografia Giuntina, Firenze 1944; ID., *Diritto internazionale bellico: tre studi: la legislazione tedesca nei territori occupati d'Occidente, la protezione internazionale dei monumenti storici contro le offese aeree, la punizione dei crimini di guerra*, Sansoni, Firenze 1946.

⁹ N. MULLER, *Slowing the Clock: Art Conservation at the Art Museum*, in «Record of the Art Museum. Princeton University», LIX, 1-2, 2000, p. 5.

¹⁰ Sulla composizione dell'American Defence - Harvard Group (AD-HG) si veda: <http://www.monumentsmenfoundation.org/the-heroes/the-harvard-group>. Il restauratore George L. Stout (1897-1978) organizzò anche una conferenza incentrata sui problemi conservativi: *Emergency Protection of Works of Art*, note alla conferenza, Harvard 9-21 marzo 1942, a cura di Association of Art Museum Directors, Harvard University Press, Cambridge MA 1942. Cfr. anche G.L. STOUT, *Preservation of Paintings in War-Time*, in «Technical Studies», X, 3, 1942, pp. 161-172.

¹¹ <http://www.monumentsmenfoundation.org/the-heroes/american-council-of-learned-societies>.

vigilia dello sbarco in Sicilia, il 23 giugno 1943, il presidente Roosevelt diede una veste istituzionale a queste iniziative con l'American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas, meglio nota come Roberts Commission (dal nome del suo presidente Owen J. Roberts), il cui compito era di formare i militari a un primo soccorso delle opere d'arte mediante la stesura di un manuale, e, al termine del conflitto, di recuperare quanto sottratto dai tedeschi¹². Alcuni di questi professori universitari e studiosi presero attivamente parte alle operazioni sul territorio in qualità di sottoufficiali dell'esercito e furono soprannominati *Venus fixers* (tradotto come «aggiustaveneri») perché responsabili, oltre che di ricognizioni sul campo, anche della messa in sicurezza e del recupero delle opere, di cui forse il più celebre fu il pluridecorato tenente Frederick Hartt¹³. Nonostante le liste di Harvard, i bombardamenti angloamericani non risparmiarono i monumenti italiani e la propaganda fascista denunciò l'abbandono del patrimonio «alla più feroce ignoranza degli aviatori»¹⁴. Il libretto fotografico da cui questa citazione, infatti, stendeva un altro tipo di elenco, ovvero quello dei danni alle opere d'arte, segnando con una croce le perdite irreparabili come gli affreschi di Mantegna agli Eremitani¹⁵.

¹² J. CUNO, *The Fogg Art Museum and the Spoils of War*, in *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive*, a cura di C.P. Schneider, W.W. Robinson, A.I. Davies, Harvard University Art Museums, Cambridge MA 1995, p. 59. Sulla composizione della Roberts Commission: <http://www.monumentsmenfoundation.org/the-heroes/the-roberts-commission>. Si vedano anche i *Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas (The Roberts Commission), 1943-1946*, National Archives and Records Administration, Washington DC 2007, <http://www.archives.gov/iwg/declassified-records/rg-239-monuments-salvage-commission/>.

¹³ F. HARTT, *Florentine Art Under Fire*, Princeton University Press, Princeton NJ 1949. Su Hartt (1914-1991): ad vocem Hartt, Frederick, in <http://www.dictionaryofarthistorians.org/harttf.htm>. Cfr. I. DAGNINI BREY, *Salvate Veneri! La storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella Seconda guerra mondiale*, Mondadori, Milano 2010 (ed. or. EAD., *The Venus Fixers. The Remarkable Story of the Allied Soldiers who Saved Italy's Art during World War II*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2009). Vi furono altre testimonianze, oltre a quella di Hartt: H. LA FARGE, *Lost Treasures of Europe*, Pantheon Books, New York 1946 [con introduzione di Ernest T. DeWald]; E. LAVAGNINO, *Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico italiano*, in «Ulisse», I, 2, 1947, pp. 127-228 [numero monografico in cui sono presenti anche altri contributi, tra cui si segnala V. GUZZI, *Nuova guerra ed arte antica*, pp. 234-240]; B. MOLAJOLI, *Musei e opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Montanino, Napoli 1948 (cfr. anche C.L. RAGGHIANI, *Bruno Molajoli*, Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la Guerra, in «La Critica d'Arte», s. III, VIII, XXVIII, 2, 1949, p. 175); E. LAVAGNINO, *Diario di un salvataggio artistico*, in «Nuova Antologia», CIX, DXXI, 2084, 1974, pp. 509-547.

¹⁴ *La guerra contro l'arte*, Editoriale Domus, Milano 1944, pp. 6-7.

¹⁵ La letteratura su questi temi è particolarmente vasta: M.M. BOI, *Guerra e beni culturali (1940-1945)*, Giardini Editori e Stampatori, Pisa 1986 [con una ricca do-

Durante la guerra Meiss aveva fatto parte del New York Company War Price and Rationing Board dello Stato di New York, dove prestò servizio fino al 1 novembre 1943, e collaborò come assistente volontario presso l'American Council of Learned Societies, individuando le collezioni da porre sotto tutela e selezionando gli storici dell'arte da reclutare per la Roberts Commission¹⁶. Dopo che quest'ultima cessò la propria attività all'inizio del dicembre 1945, lo studioso decise di mobilitarsi insieme ai *Venus fixers*, nel frattempo rientrati negli Stati Uniti, creando un comitato per raccogliere i fondi necessari ai restauri degli edifici danneggiati, l'American Committee for the Restoration of Italian Monuments (ACRIM), fondato ufficialmente il 16 febbraio 1947 con sede operativa al Metropolitan Museum¹⁷. L'ACRIM lavorò a stretto contatto con l'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra, un organismo analogo istituito da Emilio Lavagnino e Umberto Zanotti Bianco nell'estate del 1944¹⁸. In virtù

cumentazione fotografica]; G. DEBENEDETTI, *16 ottobre 1943*, Sellerio, Palermo 1993; L.H. NICHOLAS, *The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, Macmillan, London 1994; P. BUCARELLI, *1944. Cronaca di sei mesi*, a cura di L. Cantatore, De Luca, Roma 1997; G. DI PROSPERO, *Viterbo, 29 luglio 1943*, Sette Città, Viterbo 1999; I. BALDRIGA, *Contributo alla storia dei danni di guerra: l'opera della Allied Commission for Monuments Fine Arts and Archives (M.F.A.A.)*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 68, 1999, pp. 87-93; S. GIANNELLA, P.D. MANDELLI, *L'arca dell'arte*, Editoriale DELFI, Cassina de' Pecchi 1999 [in cui viene pubblicato il *Diario* di Pasquale Rotondi]; W. LATTES, ... e Hitler ordinò: «Distruggete Firenze». *Breve storia dell'arte in guerra (1943-1948)*, Sansoni, Firenze 2001; A. LAVAGNINO, *Le biblioteche di Alessandria*, Sellerio, Palermo 2002, pp. 400-415; E. FRANCHI, *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la seconda guerra mondiale*, ETS, Pisa 2006; A. LAVAGNINO, *Un inverno 1943-1944. Testimonianze e ricordi sulle operazioni per la salvaguardia delle opere d'arte italiane durante la Seconda Guerra Mondiale*, Sellerio, Palermo 2006; R.M. EDSSEL, *Monuments Men. Allied Heroes, Nazi Thieves, and the Greatest Treasure Hunt in History*, Preface, London 2009. Si segnalano infine i più recenti convegni *Danni bellici e ricostruzione dei monumenti e dei centri storici nel caso italiano e tedesco (1940-1955)* tenutosi a Brescia (23-25 novembre 2011) e *Art and War. Destruction and Protection of Italian Artistic Heritage 1943-1945* svoltosi a Roma (6-7 ottobre 2014).

¹⁶ AAA, MMP. Lettera di R.H. Potter a Millard Meiss, 16 aprile 1943. Lettera di Lewis Collins a Millard Meiss, 1 novembre 1943. Lettera di William B. Dinsmoor a Millard Meiss, 21 febbraio 1944.

¹⁷ I documenti relativi all'ACRIM sono conservati presso gli Archives of American Art (Smithsonian Institution - Washington DC) all'interno dei Millard Meiss Papers, ca. 1920-1975. I documenti sono divisi in 4 cartelline contenenti anche le foto dei monumenti danneggiati da riparare.

¹⁸ L. CIANCABILLA, *La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia*, in «Engramma», 61, 2008, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=210. Si segnala l'esistenza del Fondo Archivistico Umberto Zanotti Bianco, presso l'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia (Roma), in cui nella Sezione B - Serie per ambito di attività 1890-1963 è contenuto il faldone Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra,

dell'accordo tra le due associazioni, il governo italiano si impegnò ad avviare il restauro di cinquanta monumenti segnalati da entrambe le commissioni, in virtù della loro «artistic and historic importance» e, in seconda istanza, in base a «considerations of geographical distributions, American interest, and urgency of repair»¹⁹, e l'elenco di questi obiettivi fu pubblicato in un atlante fotografico della distruzione del patrimonio nazionale uscito in edizione italiana e inglese²⁰. L'ACRIM, non potendo per statuto versare i fondi direttamente alle autorità governative, avrebbe finanziato ogni cantiere al progredire dei lavori, mentre il Ministero avrebbe coperto ogni spesa eccedente i preventivi. Al fine di verificare il regolare avanzamento delle opere di recupero, il comitato statunitense avrebbe dovuto inviare dei rappresentanti *in loco* e per gestire i complicati rapporti con la burocrazia e l'amministrazione fu scelto l'archeologo di origine italiana Doro Levi²¹. L'ACRIM stimò che per gli interventi di restauro previsti sarebbero stati necessari \$ 1.500.000 quindi avviò una campagna di *fund-raising* attraverso cicli di conferenze ed eventi diffusi capillarmente sul territorio statunitense²². Il Comitato fece circolare quattro cortometraggi realizzati da Luciano Emmer²³, in attesa di un film sui monumenti danneggiati in corso di realizzazione²⁴: *Racconto da un affresco* (1938) sulle foto di Giotto alla cappella Scrovegni; *Paradiso terrestre* (1939) sul trittico di Bosch *Il giardino delle delizie*; *Il Cantico delle Creature* (1943) sul ciclo giottesco di Assisi e *Guerrieri* (1943), una ricostruzione di una battaglia medievale attraverso esempi di Simone Martini, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Domenico Morone, Spinello Aretino²⁵. Il regista milanese,

1944-1957.

¹⁹ BB, BMBP. ACRIM, Report to the Members, 15 dicembre 1946. Venne istituito un Monuments Committee formato da Sachs, William G. Constable, Perry B. Cott, Sumner Crosby, Ernest DeWald, Frederick Hartt, Richard Krautheimer e Robert Lehman.

²⁰ *Fifty War-Damaged Monuments of Italy*, a cura di E. Lavagnino, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1946.

²¹ Su Doro Levi (1898-1991): C. LAVIOSA, *Doro Levi, 1898-1991*, in «American Journal of Archaeology», XCVII, 1, 1993, pp. 165-166.

²² BB, BMBP. ACRIM, Report to the Members, 15 dicembre 1946.

²³ Sui documentari d'arte di Emmer (1918-2009) si rimanda a P. SCREMIN, *Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta*, in Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, catalogo della mostra (Lucca 1999-2000), a cura di M. Scotini, Charta, Milano 2000, pp. 150-152; *mister(o) Emmer: l'attenta distrazione*, a cura di S. Francia di Celle, E. Ghezzi, Torino Film Festival, Torino 2004; A. UCCELLI, *Attraverso musei di celluloidi. Cultura figurativa e informazione storico-artistica nel "cinema corto" italiano del Dopoguerra*, tesi di dottorato in Storia della Critica d'Arte, tutor M.M. Lamberti, G. Romano, Università degli Studi di Torino, XXII ciclo, pp. 33-40.

²⁴ Cfr. H.R.H., *Motion Pictures for the History of Art*, in «College Art Journal», VI, 3, 1947, pp. 213-214.

²⁵ I documentari citati si trovano raccolti in *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di*

sulla scorta del rapporto di amicizia con Lionello Venturi, insieme a Enrico Gras dalla seconda metà degli anni Trenta aveva realizzato una serie di film d'arte, coadiuvato dal figlio di Lionello, Lauro Venturi²⁶. Questi film d'arte, che la critica ha definito «empatici» per la giustapposizione drammatica dei dettagli dell'opera, erano stati contestati da Longhi e da Ragghianti perché non ritenuti adatti alla divulgazione²⁷. Sin dagli anni Quaranta, al contrario, Emmer godette di molta fortuna a Parigi, dove fu particolarmente apprezzato da André Bazin, e Lionello Venturi se ne fece promotore nel dopoguerra probabilmente intercedendo anche presso il Comitato americano²⁸. La mostra fotografica itinerante *War's Toll of Italian Art* che inaugurò al Metropolitan Museum nell'autunno 1945 fu l'evento *princeps* del fitto programma di attività: una settantina di immagini documentavano i danni ai monumenti italiani, le misure preventive per la salvaguardia e gli interventi di restauro²⁹. Accanto alle drammatiche fotografie dei monumenti più danneggiati, come la chiesa di Santa Chiara a Napoli, San Lorenzo fuori le mura a Roma, erano esposte le immagini dei siti salvati dalla distruzione, quali la Cappella Scrovegni, l'arco di Traiano di Benevento e il refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano³⁰. A chiusura della mostra il governo italiano prestò alcune opere appena restaurate, tra cui alcuni rilievi di Luca della Robbia dalla chiesa di Impruneta³¹, un frammento di affresco di Lorenzo da Viterbo dalla

Luciano Emmer, a cura di P. Scremin, 2 dvd, Cineteca di Bologna 2010.

²⁶ L. VENTURI, *una visione parallela dell'arte*, in FRANCA DI CELLE 2004, pp. 119-120: «Alto, con i capelli arruffati, con i baffi e un sorriso che mostrava degli incisivi immacolati, era pieno di fascino e di indecisione. Io, mio padre e mia madre lo amavamo. I musei e l'UNESCO lo amavano».

²⁷ Cfr. SCREMIN 2000, p. 150. R. LONGHI, *Editoriale. Documentari artistici*, in «Paragone», I, 3, 1950, p. 3: «[...] I documentari del Signor Emmer su Giotto, Bosch, ecc., sembrano abominevoli proprio per l'assurda pretesa di fare da 'starters' o da 'ciacchisti' a figure dipinte. [...] Il parlato dei documentari in questione andava fabulando con un estetismo di bassa lega, tra misticoide e decadentismo, da snobetti di provincia europea». C.L. RAGGHIANI, *Film d'arte, film sull'arte e critofilm d'arte* (1950), in Id., *Arti della visione I: Cinema*, Einaudi, Torino 1975, p. 228: «[...] Il problema di questi film documentari non è già quello di porsi e di risolvere con mezzi adeguati l'interpretazione aderente dell'espressione o fantasia dell'artista, ma quello di esprimere la propria sensibilità estetica, o la propria esigenza espressiva, col mezzo di immagini tratte dalla pittura o dalla scultura o dall'architettura».

²⁸ P. SCREMIN, *luciano emmer. racconti sull'arte*, in FRANCA DI CELLE 2004, pp. 107-108: «Fra i tanti storici dell'arte partecipi al progetto divulgativo, Lionello Venturi è stato l'unico studioso che all'epoca ha promosso e incoraggiato, in Italia e all'estero, i primi documentari di Emmer e Gras».

²⁹ *War's Toll of Italian Art. An Exhibition Sponsored by the American Committee for the Restoration of Italian Monuments*, catalogo della mostra (New York 1946), The Metropolitan Museum of Art, New York 1946.

³⁰ M. MEISS, *War's Toll of Italian Art*, in «Magazine of Art», XXXIX, 6, 1946, p. 241.

³¹ Parte di quest'opera fu esposta anche alla seconda mostra fiorentina del 1947, si veda *Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d'arte*

chiesa di Santa Maria della Verità³², una *Crocifissione* del Museo di Arezzo di scuola masoliniana e un frammento dalla cappella Ovetari di Mantegna³³. Il comitato italiano di Lavagnino e Zanotti Bianco, dal canto suo, a Roma organizzò la *Mostra d'arte italiana a Palazzo Venezia* (1945) con un nutrito *corpus* di opere di proprietà statale e provenienti da collezioni private dal XIV al XVIII secolo prevalentemente di area veneta con le medesime finalità di finanziamento dei restauri³⁴. Rodolfo Siviero, invece, direttore dell'Ufficio Recupero Opere d'Arte, presentò al pubblico le opere recuperate dai nazisti nella *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania* e nella *Seconda mostra nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania*³⁵. Firenze, dal canto suo, si avviava a diventare la protagonista del restauro per i tre decenni successivi grazie all'attività del suo soprintendente Ugo Procacci e le due mostre di opere d'arte restaurate del 1946-1947, in cui erano presentati i casi più esemplari di intervento, costituirono un importante modello di divulgazione delle metodologie di restauro replicato nei decenni successivi³⁶.

L'ACRIM sovrintese al restauro di numerosi siti, tra cui si ricorda il portico di Bramante a Sant'Ambrogio a Milano, le arcate palladiane della Basilica di Vicenza, una casa romana di Pompei, villa Falconieri a Frascati, il ponte di Santa Trinita a Firenze, la collezione del Museo

restaurate, catalogo della mostra (Firenze 1947), a cura di U. Procacci, Tipografia Giuntina, Firenze 1947, pp. 17-18. Cfr. anche HARTT 1949, pp. 57-61.

³² Sul restauro degli affreschi si veda anche *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, catalogo della mostra (Roma 1946), a cura di C. Brandi, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1946, pp. 6-10.

³³ Sulla cappella Ovetari si veda A.M. SPIAZZI, *La cappella Ovetari. 11 marzo 1944, eventi e recuperi*, in *Mantegna e Padova. 1445-1460*, catalogo della mostra (Padova 2006-2007), a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi, Skira, Milano 2006, pp. 120-131; *La Cappella Ovetari. Artisti, tecniche, materiali*, Atti del convegno, Padova 17-18 novembre 2006, a cura di A.M. Spiazzi, V. Fassina, F. Magani, Skira, Milano 2009.

³⁴ *Mostra d'arte italiana a Palazzo Venezia*, catalogo della mostra (Roma 1945), a cura di E. Gagliardi, Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti danneggiati dalla guerra, Roma 1945. La rassegna fu accompagnata da un'accesa polemica sui quotidiani per la presenza di falsi che portò alle dimissioni del direttore scientifico Pietro Toesca, si veda M. BARBANERA, *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Skira, Milano 2003, p. 211, p. 230, nota 53.

³⁵ *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, catalogo della mostra (Roma 1947), a cura di L. Banti, Libreria dello Stato, Roma 1947; *Seconda mostra nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania*, catalogo della mostra (Roma 1950), a cura di R. Siviero, Sansoni, Firenze 1950. Su Siviero (1911-1983) e il coinvolgimento di Lionello Venturi nelle operazioni di recupero si veda F. ROVATI, *Italia 1945: il recupero delle opere trafugate dai tedeschi*, in «Acme», LVIII, 3, 2005, <http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-05-III-08-Rovati.pdf>, pp. 265-292.

³⁶ *Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Firenze 1946), a cura di U. Procacci, Tipografia Giuntina, Firenze 1946; PROCACCI 1947. Cfr. A. PAOLUCCI, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Istituto Bancario San Paolo, Torino 1986, pp. 59, 62.

della Ceramica di Faenza³⁷. Si menziona ancora l'intervento al Camposanto di Pisa, le cui pitture avevano preso fuoco in seguito a un attacco dell'artiglieria anglo-americana il 27 luglio 1944³⁸. Meiss seguì da vicino l'intervento di rimozione del *Trionfo della Morte* e della *Tebaide* di Traini/Bufalmacco, e si tenne in stretto contatto con il sovrintendente-architetto Piero Sanpaolesi sul progredire dei lavori³⁹. Le pitture distaccate da Leonetto Tintori nel 1948 - insieme all'*Adorazione dei Magi* di Benozzo Gozzoli non coperta però dai finanziamenti dell'ACRIM - avevano portato alla luce le sinopie sottostanti, le quali nelle parole di Meiss avrebbero contribuito immensamente alla conoscenza «of the early Italian draftsmanship and technique»⁴⁰. L'intervento del comitato americano al Tempio Malatestiano, invece, fu il recupero più illustre ed esemplare delle prassi adottate nel restauro monumentale⁴¹. Tra la fine del 1943 e il 1944 Rimini fu un avamposto della linea difensiva tedesca e per questo bersaglio di uno strenuo attacco angloamericano che costò ingenti danni alla celebre chiesa albertiana pesantemente bombardata tra il 28 dicembre 1943 e il 29 gennaio 1944⁴². Il recupero del presbiterio

³⁷ Cfr. *Projects & European News*, in «Renaissance News», I, 2, 1948, pp. 34-35.

³⁸ Sul recupero del patrimonio pisano si veda FRANCHI 2006.

³⁹ Sui restauri curati da Piero Sanpaolesi si veda A. SPINOSA, *La ricerca applicata al restauro: l'esperienza di Piero Sanpaolesi*, tesi di dottorato in Conservazione dei beni architettonici, tutor R. Picone, Università degli Studi di Napoli Federico II, XIX ciclo. AAA, MMP. Lettera di Piero Sanpaolesi a Millard Meiss, 23 giugno 1949. Lettera di Millard Meiss a Piero Sanpaolesi, 8 maggio 1950. Lettera di Piero Sanpaolesi a Millard Meiss, 3 marzo 1951. Lettera di Piero Sanpaolesi a Millard Meiss, 31 marzo 1951.

⁴⁰ M. MEISS, *Conditions of Historic Art and Scholarship in Italy*, in «College Art Journal», VII, 3, 1948, p. 200. Cfr. anche L. TINTORI, *Note sulla tecnica, i restauri, la conservazione del "Trionfo della Morte" e di altri affreschi dello stesso ciclo nel Camposanto Monumentale di Pisa*, in «Critica d'Arte», s. VII, LVIII, 2, 1995, pp. 41-52.

⁴¹ Sul restauro si veda M. BIFFI, *Alberti e il suo doppio: il restauro postbellico del Malatestiano (1945-1950)*, in «Ananke», 15, 1996, pp. 38-51; A. TURCHINI, *Il tempio distrutto. Distruzione, restauro, anastilosi del Tempio Malatestiano, Rimini 1943-1950*, Il Ponte Vecchio, Cesena 1998; Id., *Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Malatesta e Leon Battista Alberti*, Società Editrice Il Ponte, Cesena 2000; A.M. IANNUCCI, *Tre restauri del Tempio Malatestiano nel XX secolo*, in *Il Tempio della meraviglia. Gli interventi di restauro al Tempio Malatestiano per il Giubileo (1990-2000)*, a cura di C. Muscolino, F. Canali, Alinea Editrice, Firenze 2007, pp. 25-28; G. CERIANI SEBREGONDI, *La ricostruzione del Tempio. Il restauro post-bellico del Tempio Malatestiano di Rimini*, in «Engramma», 61, 2008, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=204.

⁴² Cfr. *Works of Art in Italy. Losses and Survivals in the War. Part I - South of Bologna*, compiled from War Office Reports of the British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, London 1945, <http://www.engramma.it/pdf/WORKS%20OF%20ART%20IN%20ITALY.pdf>, p. 27. Le parti più colpite erano invece l'abside e la facciata si era inclinata leggermente verso l'esterno. L'affresco di Piero della Francesca, invece, era già stato staccato nel 1944 dal restauratore Arturo Raffaldini e portato al sicuro

e della facciata distrutti fu affidato a Costantino Ecchia della ditta Calavitti di Forlì sotto la guida del soprintendente Corrado Capezzuoli: tra il 1946 e il 1947, si portò a termine il consolidamento strutturale, furono ricostruiti l'abside e il tetto, rifatti gli infissi e l'impianto elettrico, dopodiché tra l'ottobre 1947 e il dicembre 1949 l'ACRIM prese in carico lo smontaggio e rimontaggio del paramento esterno⁴³. Si era optato, infatti, di ripristinare la *facies* albertiana antecedente ai bombardamenti senza però recuperare l'attiguo convento distrutto⁴⁴, una scelta operativa non priva di polemiche, tanto che il Comune di Rimini bloccò i lavori nel novembre 1947 e dovette intervenire una commissione ministeriale per riportare l'ordine e far ripredere le operazioni secondo i piani concordati con l'ACRIM⁴⁵. L'anastilosi, come era avvenuto per il ponte di Santa Trinita, era una soluzione che andava contro a quanto stabilito dalla Carta del Restauro del 1932, ma anche coloro che erano contrari al ripristino - come Giovannoni - non poterono non piegarsi al volere di chi finanziava il recupero⁴⁶. Al contempo, l'ascesa politica della Democrazia Cristiana e l'inserimento dell'Italia nel Piano Marshall per volere di De Gasperi nel luglio 1948 erano sicuramente un incentivo ad assecondare gli indirizzi del Comitato americano⁴⁷. Il rumore sollevato dal caso di Rimini non fu isolato dal momento che il restauro architettonico dei monumenti danneggiati dalla guerra aveva alimentato un animato dibattito, in cui si contrapponevano una linea "modernista" contraria al ripristino mimetico e un fronte di fautori del ritorno romantico al

al Palazzo Ducale di Mantova: O. NONFARMALE, *Il restauro dell'affresco di Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca a Rimini: l'affresco nel Tempio malatestiano*, a cura di M. Aronberg Lavin, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984, pp. 153-155.

⁴³ Complessivamente furono stanziati \$ 50.000 dall'ACRIM, cui si aggiunsero \$ 15.000 dalla Fondazione Samuel H. Kress e \$ 5.000.000 dal Ministero della Pubblica Istruzione. I documenti relativi agli interventi, incluse le relazioni di restauro, sono stati pubblicati da TURCHINI 2000, pp. 835-870.

⁴⁴ BIFFI 1996, p. 46; TURCHINI 2000, pp. 851, nota 13, 856, nota 33, 857-858, nota 37, 861-862, nota 47.

⁴⁵ Si veda relazione di Guglielmo de Angelis d'Ossat del marzo 1950, cit. in TURCHINI 2000, p. 868, nota 66.

⁴⁶ Scriveva a questo proposito Meiss: «Duplication of the original method of construction - provided engineering factors permitted - was favored by the Committee from the outset, and our satisfaction in the final adoption of this method is shared by Dr. Max Ascoli, the generous donor to the Committee of a large sum for the purposes of rebuilding» (AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Giorgio La Pira, 9 dicembre 1952). Cfr. G. GIOVANNONI, *Il restauro dei monumenti*, Cremonese, Roma s.d. (1945?).

⁴⁷ CERIANI SEBREGONDI 2008: «Per quanto ci riguarda, allora, la situazione politico-economica dell'Italia introno all'estate del 1947, che non poteva permettersi di rifiutare l'offerta americana, farà sì che, nonostante le grosse difficoltà tecniche e simboliche (lasciare memoria di quanto accaduto), i lavori siano avviati senza esitazioni».

“com’era e dov’era”, riprendendo i termini dello scontro tra Ranuccio Bianchi Bandinelli e Bernard Berenson sulla ricostruzione del ponte di Santa Trinita⁴⁸. La V Conferenza Generale dell’UNESCO del 1950 fu l’occasione per creare un tavolo di discussione internazionale sugli interventi di recupero del patrimonio italiano e la relazione ministeriale in un certo senso rappresentò la parabola conclusiva del processo avviato cinque anni prima con la lista dei cinquanta monumenti da salvare. Roberto Pane chiari quali fossero stati i principi teorici che avevano consentito le deroghe rispetto alla prassi comunemente accettata, classificando gli interventi in consolidamento, reintegrazione, ricomposizione, adattamento e sistemazione⁴⁹. La coraggiosa anastilosi del Tempio Malatestiano, che aveva permesso di recuperare quella «purezza geometrica dei rapporti fra linee e masse» e la «cristallina perfetta esecuzione», in questo senso, fu presa a modello per il corretto restauro: gli edifici rinascimentali e barocchi dovevano essere recuperati nel loro aspetto originario, mentre la conservazione allo stato di rudere poteva essere ammissibile solo per monumenti dell’antichità classica o in alcuni casi medievali⁵⁰. Il fermento della ricostruzione fu un forte incentivo, commentava Meiss nel suo *report* alla College Art Association del 1948, alla riflessione sul restauro e sulla conservazione a livello internazionale e tra gli attori del dibattito figurarono anche voci inaspettate come quella di Bernard Berenson⁵¹. Il conoscitore bostoniano non fece mai mistero del proprio disinteresse per le «questions of technique [...] ancillary to the aesthetic experience» ironicamente soprannominate *The Cookery of Art*⁵². Non può che stupire allora il suo coinvolgimento e la sua

⁴⁸ R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Neri Pozza Editore, Venezia 1959, pp. 42-43. Cfr. B. BERENSON, *Come ricostruire la Firenze demolita* e R. BIANCHI BANDINELLI, *Come non ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», I, 1, 1945, pp. 33-38; 2, 1945, pp. 114-118.

⁴⁹ R. PANE, *Prefazione*, in *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, La Libreria dello Stato, Roma 1950, pp. 9-12.

⁵⁰ Anche coloro che erano contrari al ripristino, come Renato Bonelli, ammettevano che il caso riminese fosse un’eccezione (BONELLI 1959, p. 48). Cfr. anche LAVAGNINO 1947, p. 153: «Tuttavia oggi, esaminato il problema con maggiore ponderazione, perfino i teorici più intransigenti convergono sulla opportunità di restaurare e reintegrare i monumenti vittime della guerra, sorretti anche dal pensiero che in una architettura le armonie ad essi derivanti dagli accordi di linea e di massa, di spazio e di peso erano già tutti risolti nella fantasia dell’architetto e quindi nella ideazione del suo progetto».

⁵¹ MEISS 1948a, p. 199.

⁵² B. BERENSON, *Foreword*, in D.V. THOMPSON, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Dover Publications, New York 1956 (I ed. New York 1936), p. 7. Si rimanda all’importante saggio di T. BURNS, “*The Cookery of Art*”. *Bernard Berenson and Daniel Varney Thompson Jr.*, in *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, a cura di J. Connors, L.A. Waldman, Harvard University Press, Harvard MA 2014, pp. 283-307. Burns ha dimostrato che l’introduzione di Berenson era stata confezionata dall’editore con estratti dal contenuto del carteggio con Thompson (ivi, p. 298).

presa di posizione nella discussione sul restauro di quegli anni, benché la sua partecipazione non fosse priva di ambiguità e ambivalenze. Alla notizia delle bombe che numerose cadevano sul patrimonio artistico, dubitando che potessero essere state frutto della macchinazione propagandistica fascista, si ripromise di andare a verificare *de visu* la situazione una volta cessato il conflitto⁵³. Dalle colonne dei giornali difese il ripristino dei monumenti distrutti, come il citato ponte di Santa Trinita, secondo una concezione romantica di restauro di chiara ascendenza ruskiniana⁵⁴. Salvo poi, paradossalmente, ritenere sacrificabili gli affreschi mantegneschi della cappella Ovetari:

«[...] non mi dispererò oltre misura. Essi non si adattavano completamente allo spazio che occupavano, e il loro colore mancava di armonia. Quel che costituiva essenzialmente il loro valore si potrà continuare ad apprezzare nelle ottime fotografie che se ne hanno con grande abbondanza di particolari»⁵⁵.

Berenson, che fu tra i primi a sponsorizzare economicamente l'ACRIM, non ne apprezzava le politiche orientate all'intervento sui siti di maggiore visibilità anziché più capillarmente sul territorio, tantomeno il clamore pubblicitario delle iniziative per raccogliere i fondi⁵⁶. Tuttavia, si astenne dal palesare le sue perplessità quando il 24 marzo 1947 Meiss lo contattò per chiedergli di ricoprire il ruolo di mediatore tra il comitato e la soprintendenza locale, supervisionando i lavori al Tempio di Rimini⁵⁷. Il conoscitore declinò l'offerta, adducendo una scarsa competenza in materia di restauro e l'ormai anziana età, e suggerì Morey o Doro Levi quali migliori candidati per l'incarico⁵⁸. Com'è noto, fu poi scelto quest'ultimo

⁵³ B. BERENSON, *Echi e riflessioni (diario 1941-1944)*, Mondadori, Milano 1950, p. 288 [9 marzo 1944]: «Appena sarò libero e avrò una macchina intendo visitare tutte quelle città, vedere quello ch'è accaduto veramente e stendere un rapporto dettagliato. Penso che molto deve essere andato distrutto, ma non tutto quello che i fascisti pretendono».

⁵⁴ D. LAMBERINI, *Gli Angloamericani a Firenze e il restauro architettonico, da Ruskin a Berenson*, in *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di D. Lamberini, Nardini, Firenze 2006, pp. 160-169. Prima ancora si veda F. GURRIERI, *Bernard Berenson e l'architettura*, in «Antichità Viva», VIII, 6, 1969, pp. 26-36: 30-33.

⁵⁵ B. BERENSON 1950, pp. 294-295 [16 marzo 1944].

⁵⁶ ID., *Tramonto e crepuscolo. Ultimi diari 1947-1958*, a cura di N. Mariano, con prefazione di E. Cecchi, Feltrinelli, Milano 1966 (ed. or. ID., *Sunset and Twilight. From the Diaries of 1947-1958*, a cura di N. Mariano, Harcourt, Brace & World, New York 1963), p. 5 [12 gennaio 1947]: «A me sembrava più urgente prendere le necessarie misure affinché gli innumerevoli villaggi e le molte piccole città in Italia non fossero ricostruiti in fretta e per giunta in forma permanente nel modo più pretenzioso, più brutto, più utilitario e vistoso».

⁵⁷ BB, BMBP. Lettera di Millard Meiss a Bernard Berenson, 24 marzo 1947.

⁵⁸ BB, BMBP. Lettera di Bernard Berenson a Millard Meiss, 1 aprile 1947.

a rappresentare l'ACRIM in Italia, mentre 'BB' si rese disponibile a verificare l'avanzamento dei cantieri⁵⁹. Il 23 settembre 1947 Berenson si recò, quindi, per un sopralluogo a Rimini in compagnia del soprintendente e riferì dell'ostilità della comunità timorosa che la cattedrale non fosse riportata all'aspetto originale o che i fondi fossero destinati al recupero dell'adiacente convento⁶⁰. Quando poi il giorno successivo andò a Ravenna fu rapito dalla bellezza dei mosaici, lamentando il restauro eccessivamente mimetico, un'osservazione piuttosto generica che denotava la sua scarsa attenzione per le questioni tecniche⁶¹. A completamento dei lavori sul Tempio, Meiss chiese ancora l'approvazione dell'anziano conoscitore per la targa commemorativa del restauro realizzato grazie ai finanziamenti della Fondazione Kress e gli domandò un giudizio sui lavori condotti al Camposanto sul *Trionfo della morte* e sul *Giudizio universale*, ma non se ne conosce la risposta, sebbene un anno dopo gli scrivesse di non occuparsi più di quei «*Sorgenkinder like Pisa*»⁶².

4.3. Gli studi sull'affresco

4.3.1. Il restauro e la riflessione sul distacco degli affreschi

In parallelo alla discussione sulle modalità di recupero degli edifici danneggiati dai bombardamenti, lo *shock* per la distruzione di capolavori come la Cappella Ovetari spinse molti conservatori e storici dell'arte a ricorrere al distacco preventivo delle pitture murali come unica soluzione possibile per evitare ulteriori dolorose perdite⁶³. Nel

⁵⁹ BB, BMBP. Lettera di Millard Meiss a Bernard Berenson, 22 aprile 1947.

⁶⁰ BERENSON 1963 [1966], pp. 30-31 [23 settembre 1947]. Si veda anche Id., *Pagine di Diario. Pellegrinaggi d'arte*, Electa, Milano 1958, pp. 129-131 [19 settembre 1955].

⁶¹ BERENSON 1963 [1966], p. 31 [24 settembre 1947]: «Ero piuttosto seccato e addirittura esasperato perché non riuscivo sempre a differenziare le zone restaurate».

⁶² BB, BMBP. Lettera di Millard Meiss a Bernard Berenson, 14 novembre 1949. Lettera di Millard Meiss a Bernard Berenson, 3 aprile 1951. Lettera di Bernard Berenson a Millard Meiss, 24 agosto 1952.

⁶³ Sul distacco degli affreschi nei secoli precedenti si veda L. CIANCABILLA, *Stacchi e strappi di affreschi tra settecento e ottocento*, Edifir, Firenze 2009; *L'incanto dell'affresco: capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna 2014), a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014. Sugli aspetti più generali in merito alla prassi e al dibattito intorno alla rimozione: A. CONTI, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1979-1983, vol. X (1981), pp. 101-108; *Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione*, a cura di C. Danti, M. Matteini, A. Moles, Centro Di, Firenze 1990; S. RINALDI, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale, Viterbo 12-15 novembre 2003, a cura di M. Andaloro, Nardini Editore, Firenze 2006, pp. 101-115; C. METELLI, *La rimozione della pittura murale. Parabola degli stacchi negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo*,

1950 Pietro Calamandrei pubblicò su «Il Ponte» le lettere di Ranuccio Bianchi Bandinelli, Lionello Venturi e Roberto Longhi sulla minaccia conservativa incombente sugli affreschi italiani, rispetto alla quale unanimemente si chiedeva una coraggiosa rimozione prima di essere oblitterati da un nuovo conflitto⁶⁴. Longhi, soprattutto, aveva sollecitato l'esportazione in via preventiva delle pitture ancora prima della guerra – una convinzione che più tardi l'alluvione fiorentina corroborerà ulteriormente – e auspicava una rimozione sistematica e pianificata da un'apposita commissione ministeriale⁶⁵. A loro volta, Cesare Brandi e Roberto Carità dell'Istituto Centrale del Restauro riponevano la medesima fiducia nel distacco precauzionale degli affreschi e l'estrettatismo preventivo fu adottato su larga scala⁶⁶. Del resto, l'imperativo conservativo rispondeva perfettamente a quell'orientamento critico rivolto alla valorizzazione dei valori estetici dell'opera isolata dal suo contesto, l'indirizzo dominante nella storia dell'arte italiana di quegli anni che trionfò negli eleganti allestimenti museali di Albini e Scarpa.

Firenze, in particolare, divenne in questa fase la capitale del cosiddetto "stacco facile": qui il soprintendente Ugo Procacci insieme al restauratore Leonetto Tintori procedettero alla rimozione dei più importanti cicli pittorici mettendo a punto avanzate tecniche di distacco⁶⁷. Continuando la tradizione avviata con le esposizioni del '46 e '47, le pitture staccate e restaurate furono presentate al grande pubblico in mostre di vasta risonanza le quali alimentarono ulteriormente l'estrattismo diffuso per «la notorietà delle opere d'arte oggetto degli interventi e la clamorosa eccezionalità dei rinvenimenti e dei recuperi», come nella *Mostra di quattro maestri del Primo Rinascimento* curata da Mario Salmi con i capolavori di Paolo Uccello, Andrea del Castagno e Piero della Francesca staccati da Tintori⁶⁸. I risultati delle campagne di rimozione degli affreschi tra il XIII e il XV secolo furono nuovamente esposti da Procacci nel 1957, tra cui figuravano le lunette del Chiostro Verde di Paolo Uccello, i frammenti della decorazione del Chiostro di Sant'Egidio di Domenico Veneziano e Piero della Francesca, il *Santo* di Sansepolcro di Piero della Francesca e le *Storie*

tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, tutor M. Micheli, Università degli Studi Roma Tre, XX ciclo (a.a. 2006/2007).

⁶⁴ R. BIANCHI BANDINELLI, L. VENTURI, R. LONGHI, *Per la salvezza del nostro patrimonio artistico*, in «Il Ponte», VI, 11, 1950, pp. 1402-1407.

⁶⁵ R. LONGHI, *Firenze diminuita*, in «Paragone», XVIII, 203-23, 1967, p. 11.

⁶⁶ C. BRANDI, *Il restauro della pittura antica*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 33, 1958, pp. 3-8, ried. in Id., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977, pp. 85-86; R. CARITÀ, *Supporti per gli affreschi rimossi*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 36, 1958, p. 150.

⁶⁷ CONTI 1981, p. 106. PAOLUCCI 1986, p. 105.

⁶⁸ PAOLUCCI 1986, p. 65. Cfr. *Mostra di quattro maestri del Primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze 1954), a cura di M. Salmi, Giunti, Firenze 1954.

di *san Benedetto* del Maestro del chiostro degli Aranci⁶⁹. Nel saggio introduttivo al catalogo, lo studioso descrisse i procedimenti tecnici di realizzazione dell'affresco e spiegò i pericoli conservativi legati all'eposizione agli agenti atmosferici che rendevano necessario il loro distacco condotto con metodi all'avanguardia⁷⁰. L'anno successivo seguì una seconda mostra ancora più spettacolare con opere anche dal territorio extrafiorentino e, soprattutto, le pitture furono presentate accanto ai disegni preparatori emersi con la rimozione della prima pelle dell'affresco, le cosiddette 'sinopie' che suscitavano molto clamore sia tra gli specialisti che tra i profani⁷¹. Secondo Berenson, il quale visitò la mostra del '57, le pitture murali strappate erano certamente meglio visibili ma si potevano apprezzare esteticamente solo se inserite nel loro contesto originale⁷², conclusione cui giungeranno altri studiosi nel decennio successivo, ma la maggior parte della critica di allora era entusiasta delle esposizioni di affreschi staccati e molti, Longhi per primo, rafforzarono il loro credo estrattista⁷³. Nel 1958, sulle pagine del «Burlington Magazine», Procacci illustrò ai colleghi anglosassoni le metodologie messe a punto per l'estrazione degli affreschi, una prassi indicata come *extrema ratio* conservativa⁷⁴. Appena un anno dopo, Meiss diede risonanza alla questione anche presso il pubblico americano dalle pagine del popolare «ArtNews» e per la prima volta intervenne esplicitamente in merito, precisando che lo stato precario delle pitture murali italiane giustificava la loro rimozione, secondo la linea di intervento seguita dall'ACRIM⁷⁵. Lo studioso americano, peraltro, preannunciò la prossima realizzazione di un 'Museo degli Affreschi' diretto da Procacci, un progetto di «megamuseo degli affreschi staccati» di cui si parlò per qualche anno a Firenze, ma che tramontò definitivamente insieme alla stagione dello stacco '*trigger-happy*'⁷⁶. La principale esperienza museale italiana di pitture staccate

⁶⁹ *Mostra di affreschi staccati*, catalogo della mostra (Firenze 1957), a cura di U. Baldini, L. Berti, Tipografia Giuntina, Firenze 1957. Cfr. S.P., *Note e commenti: mostra di affreschi staccati nel restaurato Forte di Belvedere di Firenze*, in «Emporium», CXXVI, 754, 1957, pp. 161-168.

⁷⁰ BALDINI, BERTI 1957, pp. 1-17.

⁷¹ *Il Mostra di affreschi staccati*, catalogo della mostra (Firenze 1958), a cura di U. Baldini, L. Berti, Tipografia Giuntina, Firenze 1958. Cfr. R. CHIARELLI, *La seconda mostra di affreschi staccati a Firenze*, in «Emporium», CXXIX, 773, 1959, pp. 209-213.

⁷² BERENSON 1963 [1966], p. 444 [29 settembre 1957]: «Io non so più godere di questi affreschi in quanto opere d'arte come facevo quando ancora si trovavano al loro posto originale. [...] È vero che possiamo studiare i particolari; ma questi affreschi sembrano morti».

⁷³ R. LONGHI, *Per una mostra storica degli astrattisti*, in «Paragone», VIII, 91, 1957, pp. 3-8.

⁷⁴ U. PROCACCI, *Fresco Crisis*, in «The Connoisseur», CXLII, 573, 1958, pp. 154-158.

⁷⁵ M. MEISS, *Mortality among Florentine Immortals*, in «ArtNews», LVIII, 4, 1959, pp. 26-29, 46-47, 56-57.

⁷⁶ PAOLUCCI 1986, p. 108; G. BONSANTI, *Per una politica del restauro a Firenze*, in *La città*

fu il Camposanto pisano, dove nel 1960 furono esposti gli affreschi e relative sinopie che avrebbero costituito il nucleo dell'istituendo museo⁷⁷. Nello stesso anno Venezia ospitò *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, curata da Michelangelo Muraro, una mostra fotografica di pitture dal IX al XIX secolo organizzata dalla Fondazione Giorgio Cini in collaborazione con lo Smithsonian Institution di Washington⁷⁸. Nelle pagine del catalogo anche Giuseppe Fiocco sposava la causa della rimozione degli affreschi per una loro migliore conservazione, ma la novità era l'attenzione che le sinopie iniziavano a rivestire, il fascino «misterioso, esoterico»⁷⁹ della scoperta 'archeologica' di questi *underdrawings* considerati l'espressione del genio dell'artista colto nel vivo della creazione⁸⁰. Nel 1966 si sarebbe dovuta tenere la terza mostra fiorentina di affreschi staccati, che, sull'onda dell'entusiasmo del pubblico, avrebbe dovuto essere un evento ancora più memorabile dei precedenti, ma poco dopo la sua inaugurazione l'alluvione ne impedì il proseguimento⁸¹. Dalle recensioni di Bellosi e Previtali si evince che la fiducia nella rimozione era ancora forte, soprattutto per il rinvenimento dell'eventuale sinopia, benché si iniziasse a pensare al problema pratico di dove collocare le numerose pitture staccate⁸². Questo slancio ottimistico risulterà nelle massicce campagne di distacco successive alla catastrofe dell'alluvione, al termine delle quali però si levò una più diffusa perplessità che ne segnerà progressivamente la fine. Ovviamente, la discussione sulla pratica del distacco della pittura murale coinvolse anche la comunità scientifica e nel 1961 questo tema fu al centro

degli Uffizi, catalogo della mostra (Firenze 1982-1983), a cura di F. Borsi, Sansoni, Firenze 1982, pp. 222-224. Appare significativo che l'unico museo degli affreschi staccati che fu creato fosse quello di Prato, città natale di Tintori, si veda F. GURRIERI, *Pittura murale nel S. Domenico di Prato. Il museo. L'architettura e le opere del complesso conventuale*, Centro Di, Firenze 1974.

⁷⁷ *Camposanto Monumentale di Pisa. Mostra Nazionale degli Affreschi e delle Sinopie*, catalogo della mostra (Pisa 1960), a cura di M. Bucci, L. Bertolini, Opera della Primaziale Pisana, Pisa 1960. Cfr. L. MONTROBBIO, *Pisa: Mostra di affreschi e sinopie del Camposanto monumentale*, in «Emporium», LXVII, 1, 1961, p. 12.

⁷⁸ *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, catalogo della mostra (Venezia 1960), a cura di M. Muraro, Neri Pozza, Venezia 1960. La mostra ebbe anche una tappa americana che costituì un precedente per la ben più spettacolare esposizione organizzata da Meiss con gli affreschi originali, si veda *infra*.

⁷⁹ G. FIOCCO, *Presentazione*, in MURARO 1960, pp. 12-14.

⁸⁰ M. FERRETTI, *Sinopie (e affreschi?) a proposito del nuovo museo di Pisa*, in «Prospettiva», 20, 1980, p. 3. Salmi aveva per primo parlato di 'sinopia': M. SALMI, *Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno*, in «Bollettino d'Arte», XIII, 12, 1919, pp. 139-180.

⁸¹ Per un'idea delle opere che vi erano esposte si veda la recensione H. KIEL, «Capolavori in affresco di quattro secoli», in «Pantheon», XXIV, 5, 1966, pp. 338-342.

⁸² L. BELLOSI, *La Mostra di affreschi staccati, al Forte Belvedere*, in «Paragone», XVII, 201, 1966, pp. 73-79, ried. in BELLOSI 2000, pp. 95-99; G. PREVITALI, *Capolavori in affresco al Forte del Belvedere*, in «L'Unità», 2 agosto 1966, ried. in PREVITALI 1999, pp. 93-94.

della conferenza romana del Council of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, dove intervennero Leonetto Tintori e Paolo Mora esplicando le tipologie di intervento⁸³. Molto più cauto fu invece il successivo convegno dell'ICOM a New York e Washington del 1965, in cui si puntualizzò la natura emergenziale di tale pratica⁸⁴. In parallelo agli interventi di tutela, gli anni Cinquanta e Sessanta conobbero una nuova fortuna degli studi sulla tecnica dell'affresco, dopo i pionieristici lavori di Robert Oertel degli anni Trenta e Quaranta su Masaccio, sull'introduzione del cartone nel XV secolo e sulla tecnica del *buon fresco*⁸⁵. Procacci approfondì le osservazioni fatte nel saggio introduttivo del catalogo del '57 (e riproposte nel libretto *La tecnica degli affreschi e il loro distacco e restauro*) nel volume *Sinopie e affreschi* con un ampio capitolo storico-tecnico sulla pittura murale, prendendo in esame l'uso della sinopia nella pratica di bottega sino alla sua sostituzione con il cartone, cui seguivano le schede di alcuni esempi e una mappatura dei disegni su muro dell'arte italiana⁸⁶. Questi misteriosi disegni sottostanti, secondo Andrew Martindale, facevano ormai credere che «almost anything is possible and indeed permissible beneath the smooth surface of the *intonaco*», ma, al di là dell'ironia, gli studiosi guardavano allora alle sinopie come a un dato imprescindibile per l'analisi stilistico-critica del Due e Trecento⁸⁷. Nello stesso 1960 per i lettori anglosassoni Eve Borsook⁸⁸ pubblicò il celebre *The Mural Painters of Tuscany*, un volume

⁸³ L. TINTORI, *Methods Used in Italy for Detaching Murals* e P. MORA, *Some Observations on Mural Paintings*, in *Recent Advances in Conservation. Contributions to the IIC Rome Conference*, 1961, a cura di G. Thomson, Butterworths, London 1963, pp. 118-124. Cfr. AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 23 ottobre 1961: «[...] Poiché i problemi che mi stavano a cuore per gli affreschi non li ritengo per nulla chiariti mi sono impegnato a mandare a New York a Londra a Bruxelles e a Roma dei piccoli modelli di trasporti con vari sistemi. Ogni sistema sarà illustrato da esempi in tutte le fasi del lavoro e da esatte relative descrizioni e critiche. Spero risulti un'iniziativa [sic] utile».

⁸⁴ *Technique et conservation des peintures murales*, Atti del convegno, New York - Washington 17 - 25 settembre 1965, a cura di P. Philippot, P. Mora, ICOM, Washington - New York 1965.

⁸⁵ R. OERTEL, *Die Frühwerke des Masaccio*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», VII, 1933, pp. 191-289; Id., *Masaccio und die Geschichte der Freskotechnik*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», LV, 1934, pp. 229-240; Id., *Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen*, in «Mitteilung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», V, 4-5, 1940, pp. 217-234.

⁸⁶ U. PROCACCI, *La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco e restauro*, Giunti, Firenze 1958; Id., *Sinopie e affreschi*, Electa, Milano 1961.

⁸⁷ A. MARTINDALE, *'Sinopia' Painting*, in «The Burlington Magazine», CIV, 715, 1962, pp. 436-437; 436; L. PUPPI, *Ugo Procacci, Sinopia e affreschi*, in «Arte Lombarda», VII, 2, 1962, pp. 174-175; M. MURARO, *Ugo Procacci, Sinopia e affreschi*, in «The Art Bulletin», XLV, 2, 1963, pp. 154-157.

⁸⁸ Su Eve Borsook (1929-): C.H. SMYTH, *Preface*, in *Mosaics of Friendship. Studies in Art*

fotografico a carattere divulgativo con una breve introduzione sui principali esempi di pitture murali da Cimabue ad Andrea del Sarto⁸⁹.

4.3.2. *Giornate assisiati in compagnia di Leonetto Tintori*

Meiss e Leonetto Tintori s'incontrarono per la prima volta nel 1947, uno alla guida dell'ACRIM, l'altro impegnato nel distacco degli affreschi del Camposanto di Pisa. Originario di Prato, Tintori fu il protagonista della massiccia campagna di rimozione degli affreschi, facendo pratica con lo stacco a partire dagli anni giovanili accanto al pittore Ardengo Soffici e poi al duomo della sua città natale (1932-1939). Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, insieme a Ugo Procacci, lavorò ai principali cantieri giotteschi, conducendo i lavori di pulitura delle cappelle Bardi (1959) e Peruzzi (1960-1961) a Santa Croce, ad Assisi (1961, 1962-1965) e presso l'Arena a Padova (1961-1963)⁹⁰. Tintori superò la concezione di restauro estetico in favore di un approccio filologico e conservativo, come Meiss stesso sottolineò a proposito dell'attento intervento di rimozione delle ridipinture ottocentesche nella cappella Bardi⁹¹. In quel periodo, lo storico dell'arte americano stava studiando le pitture giottesche che ebbe modo di osservare da vicino quando accompagnò il restauratore sui ponteggi di Assisi e in un sopralluogo alla cappella Scrovegni, come raccontava a Panofsky:

«Our trip has been splendid. Though we are tired, and begin to feel our age, we are rather high in spirit, and the hours with Tintori in Assisi, Arezzo, and now Florence have been very stimulating. The opportunity to come within a foot or two of the surface of all the frescoes in the upper church on a movable tower was unforgettable»⁹².

and History for Eve Borsook, a cura di O. Francisci Osti, Centro Di, Firenze 1999, pp. 7-10.

⁸⁹ E. BORSOOK, *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Phaidon, London 1960.

⁹⁰ Su Tintori (1908-2000): L. TINTORI, *Autoritratto*, Giorgi & Gambi, Firenze 1986; Id., *Antichi colori sul muro*, Opus Libri, Firenze 1989; G. BILLI, *Intervista a Leonetto Tintori*, in *Arrigo del Rigo e gli artisti pratesi*, catalogo della mostra (Prato 1997), a cura di M.P. Mannini, Maschietto & Musolino, Siena 1997, pp. 101-109; *Leonetto Tintori. L'arte attraverso*, catalogo della mostra (Prato 2001-2002), a cura di G.A. Centauro, Lalli, Poggibonsi 2001; il numero monografico di «Prato: Storia e Arte» (106, 2009); A. SALVAGNONI, *Leonetto Tintori e il restauro della pittura murale*, Felici, Ospedaletto 2012.

⁹¹ MEISS 1959a, pp. 56-57. Cfr. anche AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 10 luglio 1964: «Volere o no fino ad ora tutti gli sforzi sono stati fatti in senso estetico e quasi nulla per prevedere e preservare. [...] Nel periodo che tu sarai a Firenze bisognerà tentare qualcosa per spingere la barca in questo senso. I più illustri personaggi cadono dalle nuvole quando si tenta di mostrare loro come stanno realmente le cose».

⁹² AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 14 maggio 1959: «[...] we

Nell'autunno 1960 Tintori fu invitato a New York a far visita al Conservation Center dell'Institute of Fine Arts da poco fondato da Craig H. Smyth insieme a Sheldon Keck, un laboratorio destinato nei decenni seguenti a prendere il posto di Harvard come centro d'eccellenza per il restauro oltreoceano⁹³. Il conservatore italiano fu nominato *consulting fellow* e avviò un regolare scambio con il centro newyorkese: Tintori fornì un significativo apporto metodologico al neonato istituto, il quale, a sua volta, finanziò la ricerca sulle resine sintetiche portata avanti dallo specialista italiano⁹⁴. L'Institute of Fine Arts mise a disposizione i propri laboratori per gli studi tecnici sul ciclo pittorico di Assisi e i risultati ottenuti dalle indagini di Meiss e Tintori furono pubblicati in uno scritto a quattro mani sulle *Storie di san Francesco*⁹⁵. Panofsky aveva ironicamente parlato di "*connoisseurship tattile*" per le esplorazioni fatte da Meiss ad Assisi e, in un certo senso, questa definizione poteva essere una buona descrizione dell'approccio seguito dallo studioso americano, intenzionato ad appoggiarsi principalmente ai rilevamenti tecnici «as instruments for the renewed study of problems of authorship»⁹⁶. Seguendo il modello dei coevi studi di Procacci e Borsook, l'agile libretto di "topografia murale" si apriva con un *excursus* sulla pittura ad affresco a partire dall'analisi della pittura murale romana, basandosi sui rinvenimenti tecnici di Tintori

were able, after all these years of discussion, to prove absolutely that the first fresco in the cycle of St. Francis (by the St. Cecilia Master) was painted after the second (the gift of the cloak) and thus the whole chronology of the cycle is established. [...] Tintori has just been called to Padua to present his opinion to a commission of the government about the state of the Arena frescoes. For his study of *the surface* before the meeting a "Castello" will be erected in the chapel, and he has invited me to join him for two days, so that I will have had by next Sunday the probably unique opportunity of scanning both major cycles from a very short distance - an opportunity previously enjoyed probably only by the painters themselves».

⁹³ Sul Conservation Center si rimanda a *Training in Conservation*, Atti del Simposio, New York 1 ottobre 1983, a cura di N.S. Baer, Institute of Fine Arts, New York 1989, http://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/pdfs/conservation/Training_in_Conservation.pdf. Si veda in particolare il saggio di Craig H. Smyth (pp. 7-16).

⁹⁴ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 10 luglio 1961: «Dal Prof. Smith [sic] insieme alle notizie su le ricerche condotte egregiamente dal Prof. Sayre per Padova e alla promessa di nuove analisi assai difficili ed importanti su la Cappella Peruzzi, la sorpresa molto gradita della direzione tecnica affidata al Prof. Keck da parte dell'Istituto».

⁹⁵ L. TINTORI, M. MEISS, *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi, with Notes on the Arena Chapel*, New York University Press, New York 1962. La corrispondenza Tintori-Meiss relativa agli anni di gestazione del volume è conservata presso gli AAA nel fondo Millard Meiss, dove, salvo pochi casi, non si hanno le risposte di Meiss, mentre per gli anni immediatamente successivi si è potuto fare riferimento anche all'archivio Leonetto Tintori presso il Laboratorio per Affresco Elena e Leonetto Tintori di Figline (PO), resa disponibile grazie alla gentile collaborazione di Sergio La Porta.

⁹⁶ Ivi, p. XII. Si rimanda al Cap. 1 per la citazione di Panofsky.

alla Villa dei Misteri di Pompei⁹⁷, per prendere poi in esame tutti i momenti di evoluzione tecnica che condussero al perfezionamento del *buon fresco*, in special modo il passaggio dalla sinopia all'uso cartone⁹⁸. Relativamente alle *Storie di san Francesco*, invece, Tintori e Meiss mapparono i punti di giuntura dell'intonaco e contarono 272 giornate ovvero un tempo di realizzazione delle 28 scene di un anno circa e fu loro possibile anche risalire alla sequenza di esecuzione⁹⁹. I due autori riconobbero nel ciclo l'avvicendamento di tre maestri con le rispettive botteghe senza spingersi oltre nell'identificazione e constatarono che sia le *Storie di Isacco* che quelle di *San Francesco* erano state eseguite con il più moderno sistema della giornate rispetto al resto realizzato a pontate, un rilevamento che sembrava suffragare le ipotesi 'inclusiviste', e, nonostante respingessero ogni tentativo di occuparsi di «problems of attribution», di fatto Meiss raccolse elementi per circoscrivere l'intervento di Giotto alle sole *Storie di Isacco*¹⁰⁰. Per fare ciò ricorse a un confronto con la tecnica usata nei sicuri cicli giotteschi, come quello di Padova, secondo Tintori una miniera di informazioni che avrebbero potuto «chiarire tanti dubbi e correggere tante interpretazioni errate»¹⁰¹. Meiss e Tintori, nella fattispecie, osservarono la presenza di bianco di piombo – peraltro estensivamente impiegato da Cimabue – nelle scene della *Leggenda* attribuite a Giotto, un pigmento viceversa completamente assente nelle *Storie di Isacco*, nella cappella dell'Arena e a Santa Croce¹⁰². Tintori,

⁹⁷ Sui rilevamenti alla Villa dei Misteri e le considerazioni in merito alla tecnica dei Romani cfr. AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 15 dicembre 1960: «Risultato delle ricerche: sono più convinto di prima che l'esecuzione veniva realizzata su intonaco fresco non escludendo la possibilità che nel colore usasse impastare del glutine organico». Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 8 febbraio 1962: «Non ho elementi da presentare come sicura la mia ricostruzione del procedimento seguito dai pittori romani ma è pressappoco questa: su arriccio di grande spessore e discretamente umido veniva steso una zona di intonaco; su questo come prima cosa erano spalmati i fondi rossi o neri e abbozzata la figura coinvolta, quando questa non era rimandata ad un altro tassello, a momento opportuno il fondo veniva levigato con ferro caldo indi finita la figura».

⁹⁸ TINTORI, MEISS 1962, p. 8. Tintori aveva espresso a Meiss proprio l'idea di tornare su questi temi in seguito, AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 27 gennaio 1962: «Mi sembra perciò sarebbe più ragionevole rimandarne la pubblicazione a quando l'argomento fosse corredato da più convincenti documentazioni. Magari potrebbe per ora accennare all'argomento ed avanzare riserve su le altrui interpretazioni».

⁹⁹ TINTORI, MEISS 1962, p. 53. Toesca, invece, credeva che il ciclo fosse stato realizzato interamente a secco: P. TOESCA, *Gli affreschi della Vita di San Francesco nella Chiesa Superiore del Santuario di Assisi*, Bencini & Sansoni, Firenze 1947, p. 13.

¹⁰⁰ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Ugo Procacci, 18 novembre 1960.

¹⁰¹ TINTORI, MEISS 1962, pp. 159-165. AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 3 marzo 1961.

¹⁰² TINTORI, MEISS 1962, pp. 56-57.

infatti, aveva verificato attentamente l'eventuale applicazione del bianco di piombo a Padova, concludendo che in realtà si trattasse di «carbonato di calcio o al massimo di una creta bianca, forse farina fossile»¹⁰³, e si domandò:

«Ad Assisi in Cimbaue e in molte volte si nota tanta biacca scurita e assai anche nelle scene di S. Francesco. In Isacco invece quasi niente! Perché?! Nel Giotto fuori di Assisi inseriti, anche quando sono abbondanti le ripassature di tempere»¹⁰⁴.

Tra il 1971 e il 1975 il professore di Princeton inviò anche l'allievo Hayden B.J. Maginnis sui ponteggi della basilica umbra accanto a Tintori per completare la propria tesi di dottorato mentre il restauratore toscano continuava a condurre i propri studi sulla composizione dei colori, tant'è che nei *Festschrift* dedicati a Meiss tornò sulla stesura della biacca e le sue alterazioni nel ciclo assisiato¹⁰⁵. Mettendo da parte il problema attribuzionistico, le indagini di Meiss e Tintori avevano concluso che per l'assenza di tracce di sinopia sottostante era molto probabile l'uso di *modelli*, ovvero cartoni di piccole dimensioni, andando contro la comune opinione della critica che i primi disegni preparatori risalissero al XV secolo, sulla scorta di quanto mostrato da Robert Oertel fin dalla metà degli anni Trenta¹⁰⁶. Lo stesso Oertel si confrontò personalmente con il collega americano sul problema dei cartoni ed espone le proprie riflessioni al Congresso di New York del 1961¹⁰⁷. Il volume su Assisi non persuase Oertel del contrario e in uno scambio epistolare con Meiss ribadiva le proprie posizioni¹⁰⁸. Umberto Baldini e Ugo Procacci affrontarono

¹⁰³ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 3 marzo 1961.

¹⁰⁴ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 6 marzo 1961.

¹⁰⁵ LAELT. Lettera di Millard Meiss a Leonetto Tintori, 17 marzo 1971. AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 6 giugno 1973. LAELT. Lettera di Millard Meiss a Leonetto Tintori, 23 marzo 1975: «Maginnis era qui con la sua tesi, contenendo i disegni delle attaccature di Assisi che tu hai fatto con lui. Interessantissimo, e voglio aggiungere la mia profonda gratitudine per avere controllato questo lavoro, nonostante la tua vita pienissima». L. TINTORI, *Il Bianco di piombo nelle pitture murali della Basilica di San Francesco ad Assisi*, in *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, a cura di I. Lavin, J. Plummer, 2 voll., New York University Press, New York 1977, I, pp. 437-444.

¹⁰⁶ TINTORI, MEISS 1962, pp. 232-234, 239-240.

¹⁰⁷ AAA, MMP. Lettera di Robert Oertel a Millard Meiss, 28 agosto 1961. R. OERTEL, *Perspective and Imagination*, in *Studies in Western Art*, Atti del XX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, New York 7-12 settembre 1961, a cura di M. Meiss, 4 voll., Princeton University Press, Princeton NJ 1963, II, pp. 146-159.

¹⁰⁸ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Robert Oertel, 15 ottobre 1962: «It is hard to be certain what technique was followed during the period of considerable changes in this area. Tintori hopes before long to obtain authorization for the removal of a part of one or more of the large lost areas to see whether the *arriccio* is

l'argomento negli *Studies* per Meiss: il primo esclude l'esistenza di cartoni prima del Quattrocento e le differenze tra sinopia e opera finita denotavano che questa fosse solo una prima elaborazione grafica e non una trascrizione di un disegno elaborato in precedenza, mentre il secondo difese quanto scritto da Tintori e Meiss benché la prassi giottesca potesse essere anche un'eccezione alla norma¹⁰⁹. Alcune imprecisioni del pionieristico libro del 1962 furono riviste a distanza di tre decenni da Bruno Zanardi, che partecipò al restauro del ciclo francescano tra 1974 e 1983. Le giornate furono ricalcolate e risultarono essere 546, ovvero il doppio di quelle mappate da Meiss e Tintori, mentre fu confermato l'uso di patroni e furono fatte alcune precisazioni sugli intonaci e la modalità di stesura delle campiture¹¹⁰. Sebbene anche la critica riconoscesse l'indubbia utilità di questo testo, Meiss giudicò molto severamente il proprio lavoro e quando inviò il manoscritto a Eve Borsook per averne un'opinione lo descrisse come «uneven and immature» e senza «una sufficiently strict differentiation between certainty and probability»¹¹¹. La dettagliata recensione di Giovanni Previtali, invece, elogiò l'approccio tecnico e filologico-grammaticale con cui gli autori avevano affrontato un problema critico ormai «rancido», sottolineando l'importanza dell'aver scoperto l'uso di disegni preparatori ulteriori rispetto alla sinopia nella prassi trecentesca, nonché dell'aver rilevato la suddivisione delle giornate. Il recensore era, però, meno concorde sulla presenza nel cantiere di tre maestri anonimi, anche se evitò di entrare nella spinosa questione attributiva ora strappata «al sonno delle compilazioni accademiche»¹¹². Ragghianti, invece, si limitò a fornire un secco resoconto del contenuto del libro senza esprimere alcun parere¹¹³. Il campione dei separatisti Alastair Smart, al di là di alcuni aspetti minori da lui messi in discussione, accolse con molto favore le analisi tecniche convergenti verso la tesi anti-giottesca¹¹⁴. La «consapevole

still visible underneath. This will then settle the question». Lettera di Millard Meiss a Robert Oertel, 20 febbraio 1967: «Our disagreement about the drawings in the fourteenth century is, I recognize, entirely objective and I respect your opinion in this matter as in all others».

¹⁰⁹ U. BALDINI, *Dalla sinopia al cartone* e U. PROCACCI, *Disegni per esercitazione degli allievi e disegni preparatori per le opere d'arte nella testimonianza del Cennini*, in LAVIN, PLUMMER 1977, I, pp. 43-47, 352-367.

¹¹⁰ B. ZANARDI, *Il cantiere di Giotto. Le storie di san Francesco ad Assisi*, Skira, Milano 1996; ID., *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Skira, Milano 2002, p. 28.

¹¹¹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Eve Borsook, 3 marzo 1961.

¹¹² G. PREVITALI, *'The Painting of the Life of St. Francis in Assisi'*, di L. Tintori e M. Meiss, in «Paragone», XIV, 165, 1963, pp. 71-80.

¹¹³ C.L. RAGGHIANI, *Leonetto Tintori - Millard Meiss, The Painting of the Life of St. Francis in Assisi*, in «seleArte», XI, 62, 1963, pp. 19-21.

¹¹⁴ A. SMART, *The St Francis Cycle at Assisi*, in «The Burlington Magazine», CV, 725,

e intelligente” analisi di John White si soffermò maggiormente sul valido apporto metodologico risultante dalla felice unione di un restauratore e uno storico dell’arte, sebbene rimproverasse l’eccessivo rilievo dato da alcuni elementi tecnici funzionali ad appoggiare le proprie ipotesi stilistiche, come per esempio l’impiego del bianco di piombo¹¹⁵. Meiss intendeva pubblicare anche un’edizione italiana del libro su Assisi e questa idea iniziò a prendere forma quando a Venezia nel 1963 Tintori gli presentò Lamberto Vitali, consulente presso la casa editrice Einaudi e amico di Giulio Einaudi, Giulio Bollati e Roberto Cerati¹¹⁶. Vitali, quindi, consultò immediatamente Bollati affinché intercedesse presso «il maggiore Giulio», cui seguirono alcuni solleciti nei mesi successivi per avere una risposta¹¹⁷. Il responso della casa editrice torinese fu negativo in quanto il testo per il suo specialismo era lontano dalla sua linea editoriale nonché uscito nella versione inglese da troppo poco tempo, allora Vitali si adoperò anche presso l’olivettiana Edizioni di Comunità, ma senza avere maggiore fortuna¹¹⁸. Nel frattempo, nel 1967 la Norton Library Press di New York ristampò in edizione tascabile sia *Giotto and Assisi* che il volume del ‘62 e un articolo sulla pittura murale scritti insieme Tintori¹¹⁹.

1963, pp. 371-373, 375.

¹¹⁵ J. WHITE, *Leonetto Tintori and Millard Meiss, The Painting of the Life of St. Francis in Assisi*, in «The Art Bulletin», XLV, 4, 1963, pp. 383-385. LAELT. Lettera di Millard Meiss a Leonetto Tintori, 3 febbraio 1964: «E [sic] uscita una altra recensione del nostro libro [...] Molto favorevole, e il più consapevole e intelligente di tutti. Scritto da uno storico inglese, bravo, che scrive in questi anni un libro sul Trecento Italiano». Cfr. anche C. VERMEULE, *Leonetto Tintori and Millard Meiss, The Painting of the Life of St. Francis in Assisi*, in «Speculum», XXXIX, 4, 1964, pp. 755-756.

¹¹⁶ Su Lamberto Vitali si rimanda al Cap. 3. Su Giulio Einaudi (1912-1999) si veda D. DEL GIUDICE, *Una fabbrica delle idee del '900. Giulio Einaudi racconta 40 anni di attività editoriale*, in «Paese Sera», 7 marzo 1978, s.i.p.; S. CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Einaudi, Torino 1991.

¹¹⁷ ASTo, Sezione Corte, Fondo Giulio Einaudi Editore, faldone n. 220, “Corrispondenza con autori e collaboratori italiani”, fasc. n. 3094/2, “Vitali Lamberto 11/11/1962-21/08/1979”, f. 245. Lettera di Lamberto Vitali a Giulio Bollati, 26 giugno 1963. In una lettera del 2 settembre a Giulio Einaudi si legge: «[...] Ti prego di rispondermi comunque per il libro sugli affreschi di Assisi». E ancora il 18 settembre: «[...] Ti ricordo che hai sempre presso di te il volume di Meiss-Tintori sugli affreschi giotteschi di Assisi. Ti prego di dirmi che cose avete deciso e di rimandarmi il volume, che non vorrei passasse in cavalleria», in ASTo, Sezione Corte, Fondo Giulio Einaudi Editore, faldone n. 220, “Corrispondenza con autori e collaboratori italiani”, fasc. n. 3094/2, “Vitali Lamberto 11/11/1962-21/08/1979”, ff. 247-248.

¹¹⁸ AAA, MMP. Lettera di Lamberto Vitali a Millard Meiss, 14 novembre 1963. Lettera di Millard Meiss a Lamberto Vitali, 6 gennaio 1964. Lettera di Lamberto Vitali a Millard Meiss, 15 febbraio 1964.

¹¹⁹ M. MEISS, *Giotto and Assisi*, The Norton Library Press, New York 1967; ID., L. TINTORI, *The painting of The Life of St. Francis in Assisi: With Notes on the Arena Chapel and a 1964 Appendix*, The Norton Library Press, New York 1967.

4.3.3. Il progetto di un libro sulla storia della tecnica

Quel capitolo introduttivo di Meiss sulla storia della tecnica della pittura murale conteneva *in nuce* la «chimera» di un libro che avrebbe dovuto esplorare l'argomento dall'antichità all'età contemporanea da un punto di vista stilistico e tecnico-scientifico, con il concorso di chimici e fisici, che si sarebbe potuto realizzare con l'aiuto di istituzioni italiane e americane¹²⁰. Del resto, proprio in quegli anni Tintori era chiamato a intervenire su affreschi di ogni epoca e luogo, dalle pitture antiche romane e maya - tra cui aveva trovato somiglianze nelle modalità di esecuzione - alle opere dei muralisti contemporanei come Orozco e Rivera, andando ben oltre la propria specializzazione giottesca¹²¹. Meiss propose di coinvolgere anche Eve Borsook per la parte storica, la quale aveva affiancato Tintori nei lavori alla cappella Peruzzi tra il 1958 e il 1961, esperienza da cui nacque un volume a quattro mani¹²². Meiss e Tintori vollero anticipare alcune importanti considerazioni di un futuro «libro su la tecnica»¹²³ in una breve nota pubblicata nel 1964¹²⁴. Le analisi condotte dal restauratore toscano avevano determinato la tecnica romana del *secco su fresco* impiegata per le zone monocrome, la quale consisteva nel ritoccare la pittura a buon fresco con un *medium* organico a intonaco ancora bagnato, e, soprattutto, si ipotizzò una sua rinascita a partire da Giotto, che l'aveva utilizzata nelle specchiature marmoree all'Arena¹²⁵. In seguito, anche Piero della Francesca avrebbe cercato di replicare tecnicamente la brillantezza dell'encausto romano, come gli studi di Giovanni Paccagnini avevano analogamente dimostrato per la *camera picta*

¹²⁰ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 26 gennaio 1962. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 25 agosto 1963: «Che ne pensa di un accordo con Enti interessati all'argomento come potrebbero essere: la fondazione Cini, l'Università di New York e il Suo Istituto?»

¹²¹ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 7 novembre 1962. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 15 novembre 1963. Lettera di Millard Meiss a Lamberto Vitali, 6 gennaio 1964.

¹²² AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 15 novembre 1963. L. TINTORI, E. BORSOOK, *Giotto. La Cappella Peruzzi*, Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1965.

¹²³ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 10 luglio 1961.

¹²⁴ L. TINTORI, M. MEISS, *Additional Observations on Italian Mural Technique*, in «The Art Bulletin», XLVI, 3, 1964, pp. 377-380. L'articolo riprendeva una comunicazione di Tintori a un simposio dell'Institute of Fine Arts di New York dell'ottobre 1962.

¹²⁵ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 12 marzo 1962: «[...] Tutte le formelle con marmi nelle fasce [sic] decorative e anche nelle scene sono state lucidate a caldo e cioè in una maniera molto simile ai fondi di Pompei. Quando Giotto ha tirati i marmi il colore era ancora fresco e in diversi luoghi si è mosso sfumandosi. Sarebbe interessante analizzare il colore dei marmi e cercare di sapere se per lucidarli meglio ha introdotto nella tinta qualche cera o grasso saponificato».

di Mantegna¹²⁶. Il libro sugli affreschi non fu realizzato, ma dai documenti è difficile decifrare le vicende intorno a questo volume perché sul finire del 1962 si stava mettendo a punto un'altra impresa. Tra il 1961 e il 1965 Tintori condusse i restauri sulla *Leggenda della Vera Croce* di Piero della Francesca in collaborazione con il Conservation Center di New York¹²⁷. Meiss s'interessò particolarmente alle scoperte tecniche e alle scelte operative, riferite da Tintori passo per passo, in vista di un volume che documentasse gli interventi sugli affreschi aretini¹²⁸. Temendo di essere preceduto da altri storici dell'arte nell'idea, il restauratore toscano chiese a Meiss di coinvolgere anche Procacci ed Eve Borsook¹²⁹. Claudio Emmer, che avrebbe realizzato la campagna fotografica del ciclo, si impegnò in prima persona, insieme a Paolo Lecaldano e Lamberto Vitali, presso Rizzoli per la realizzazione del volume, ma nel maggio 1964 Tintori sembrava rinunciare a quello che per lui era il «Suo libro su Piero»¹³⁰. La situazione peggiorò quando Mario Salmi assunse la supervisione dei lavori e impose al cantiere aretino un'«esclusività riservata», vietando l'accesso anche ai giornalisti, e fu lui stesso in seguito a curare il volume sui restauri del ciclo¹³¹. Tuttavia, lo storico dell'arte americano non abbandonò il progetto completamente e nel 1966 era alla ricerca di un editore per uno studio su Piero con il materiale emerso nel corso dei restauri gelosamente conservato da Tintori¹³². Quest'ultimo, del resto, voleva difendersi dagli attacchi di Longhi, che nella trasmissione «acida e un po' ingiusta» del 12 luglio 1966 de «L'Approdo» aveva criticato i

¹²⁶ Cfr. G. PACCAGNINI, *Appunti sulla tecnica della 'camera picta' di Andrea Mantegna*, in *Scritti in storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di A. Marabottini, 3 voll., De Luca, Roma 1962, II, pp. 395-403; 402-403.

¹²⁷ 1961-1965: Leonetto Tintori: *preliminari e restauro*, in G. CENTAURO, *Dipinti murali di Piero della Francesca. La Basilica di S. Francesco ad Arezzo: indagini su sette secoli*, Electa, Milano 1990, pp. 259-276.

¹²⁸ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 11 gennaio 1963. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 9 marzo 1963.

¹²⁹ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 11 gennaio 1963. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 15 novembre 1963. LAELT. Lettera di Millard Meiss a Leonetto Tintori, 3 febbraio 1964. Il carteggio Meiss-Procacci è lacunoso negli anni 1964-1965, ma era probabile che quest'ultimo rifiutasse per i numerosi impegni: AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Ugo Procacci, 30 luglio 1963. Lettera di Millard Meiss a Ugo Procacci, 3 settembre 1963.

¹³⁰ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 20 gennaio 1964. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 1 maggio 1964.

¹³¹ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 16 maggio 1964. M. SALMI, *Piero della Francesca: le storie della Croce*, Sansoni, Firenze 1965.

¹³² AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 30 maggio 1966: «Siamo molto contenti del vostro prolungato soggiorno ai Tatti nel 67. Spero in quell'occasione di poter fare qualcosa per il libro di Piero della Francesca. Emmer scriveva segnalando una casa editrice molto interessata alla pubblicazione, ma il nodo è sempre Salmi. Spero troveremo il modo di superarlo».

suoi restauri di pulitura¹³³. Contemporaneamente, Previtali accusava la «ditta» Tintori di un monopolio «legale o illegale che sia» sui principali cantieri di restauro, spesso affidati ad aiuti con scarsi risultati qualitativi, e chiedeva che anche l'opinione pubblica fosse messa in grado di giudicare questi interventi¹³⁴. Il restauratore pratese aveva domandato a Meiss di prendere le sue difese scrivendo un articolo che avrebbe dovuto essere un «anticipo del libro progettato»¹³⁵, ma il 4 novembre era ormai vicino e l'attenzione si concentrò nel recupero delle opere danneggiate mettendo a tacere la polemica con Longhi e Previtali¹³⁶. Meiss accantonò il volume sulla tecnica della pittura murale per coordinare direttamente le operazioni di restauro del patrimonio alluvionato, ma il materiale accumulato nel corso del decennio e l'esperienza accanto a Tintori tornarono utili per realizzare un'antologia dell'affresco italiano dall'antichità all'età barocca¹³⁷.

¹³³ Alla trasmissione parteciparono anche Mauro Pelliccioli, Ugo Procacci e Tintori stesso. Cfr. A. ZANOLI, *"Sinopia per l'arte figurativa". Longhi a "L'Approdo" radiofonico, letterario e anche televisivo*, in *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra (Ravenna 2003), a cura di C. Spadoni, Milano 2003, pp. 185-192; A. DOLFI, M.C. PAPINI, *«L'Approdo». Storia di un'avventura mediatica*, Bulzoni, Roma 2006; *L'Approdo: copioni, lettere, indici*, a cura di M. Baldini, T. Spignoli, A. Dolfi, University Press, Firenze 2007. AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 20 agosto 1966: «Fra le cose più inesatte che Longhi sosteneva era la grave trasformazione subita dal Sogno di Costantino. La notte, secondo lui, sarebbe diventato giorno con l'assurdo di un cielo stellato; distruggendo così il più celebrato notturno celebrato anche dal Vasari e con esso il significato della scena. Sono in grado di dare tutte le spiegazioni tecniche sul restauro e dimostrare come la profondità del cielo tanto rimpianto fosse costituito da uno strato di blu di prussia sovrapposto anche alle stelle, o almeno su una parte di esse; come l'ombra dell'elmo del guerriero a destra non fosse un ammasso di sporcizia e di ridipinture e come dopo tolte avevo preferito non sostituire da nuovi ritocchi come non ho rimesse le altre tempere perso nel tempo».

¹³⁴ G. PREVITALI, *Attenzione ai restauri*, in *"L'Unità"*, 6 luglio 1966 e *A quando la pianificazione dei lavori di restauro?*, in *"L'Unità"*, 26 luglio 1966, entrambi ried. in *Id., Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici 1962-1988*, Paparo Edizioni, Napoli 1999, pp. 83-86, 89-91.

¹³⁵ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 16 settembre 1966.

¹³⁶ Al contrario Longhi e Previtali apprezzarono gli interventi di Tintori sulle opere alluvionate, si veda AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 15 dicembre 1966: «In questi giorni Longhi, Previtali e altri si sono fatti vivi anche da noi ed ho avuto l'impressione che hanno apprezzato le nostre iniziative anche se queste qualche volta contrastano con la volontà centrale».

¹³⁷ M. MEISS, *The Great Age of Fresco: Discoveries, Recoveries and Survivals*, Phaidon, London 1970.

4.4. Gli aiuti americani dopo l'alluvione

4.4.1. Un acuto casi di CRIAmamia

«L'acqua, ora defluita, ha raggiunto quattro metri penetrando con forza dalle finestre e dalle fognature. La violenza del primo urto ha travolto attrezzature e dipinti sommergendo tutto in un caos di fango e di catrame. Pareti e volte sono ancora tutte macchiate di scolature nere e stillanti acqua sporca. Le tavole recuperate sono impregnate di acqua con quanto rimane di pittura dilavato e sbollante. [...] La più grave conseguenza si avrà sul Crocifisso di Cimabue del Museo di S. Croce, che è stato travolto e schiantato a terra nella melma. Ancora non possiamo giudicare quanto sarà recuperabile. [...] Ora si stringe il cuore a pensare a tutte le ansie inevitabili per salvare il salvabile quasi come ai tempi del Camposanto di Pisa. Comunque coraggio»¹³⁸.

Così il 7 novembre 1966 Tintori raccontava a Meiss della devastante alluvione di tre giorni prima che aveva, dopo i bombardamenti, nuovamente messo in pericolo il patrimonio fiorentino. Quando l'acqua si ritirò lasciò dietro di sé un mare di fango e nafta a ricoprire ogni cosa e le immagini drammatiche che circolarono in tutto il mondo fecero mobilitare i vicini europei e gli Stati Uniti, i quali offrirono il loro aiuto economico e umano con i famosi "angeli del fango"¹³⁹. Insieme ai colleghi americani e toscani Meiss istituì tempestivamente un comitato, come "ai tempi del Camposanto di Pisa" aveva fatto con l'ACRIM, allo scopo di mettere in sicurezza le opere danneggiate, raccogliere fondi per il loro restauro e coordinare l'arrivo di conservatori stranieri in affiancamento agli specialisti

¹³⁸ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 7 novembre 1966.

¹³⁹ Oltre ai numeri monografici di «Critica d'Arte» (n.s., XIII, 82-83-84), «Paragone» (XVIII, 203/23, 1967) e «Antichità Viva» (V, 1966) si rimanda a: G. BONSAITI, *Per una politica del restauro a Firenze*, in *La città degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze 1982-1983), a cura di F. Borsi, Sansoni, Firenze 1982, pp. 213-227; P. PAOLETTI, M. CARNIANI, *Firenze guerra & alluvione. 4 agosto 1944/ 4 novembre 1966*, Becocci Editore, Firenze 1985; *Salvate dalle acque. Opere d'arte restaurate e da restaurare a trent'anni dall'alluvione*, catalogo della mostra (Firenze 1996), a cura di M. Bietti, Centro Di, Firenze 1996; *Angeli, santi e demoni: otto capolavori restaurati. Santa Croce quaranta anni dopo (1966-2006)*, catalogo della mostra (Firenze 2006-2007), a cura di M. Ciat-ti, C. Frosinini, C. Rossi Scarzanella, Edifir, Firenze 2006; *David Lees for Life. Triumph from Tragedy. I giorni dell'alluvione*, catalogo della mostra (Firenze 2006-2007), a cura di R. Borrows, B. Parker Borrows, Polistampa, Firenze 2006; *Piccoli grandi tesori alluvionati: un patrimonio da non dimenticare*, catalogo della mostra (Firenze 2006-2007), a cura di M. Scudieri, M.G. Vaccari, F. Fiorelli Malesci, Sillabe, Livorno 2006; *Conservation Legacies of the Florence Flood of 1966*, Atti del Simposio, New York 10-11 novembre 2006, a cura di H. Spande, Archetype Publications, London 2009.

italiani¹⁴⁰. Tutto iniziò con un primo gruppo all'interno del Dipartimento di storia dell'arte della Brown University di Rhode Island formato da Fred Licht, sua moglie Margaret e Bates Lowry e, a distanza di due giorni, Licht e Hartt fecero un primo sopralluogo dei danni a Firenze insieme a Procacci¹⁴¹. Al loro ritorno fu tenuta una conferenza stampa in cui presentarono un resoconto dei danni e mostrarono dei filmati che furono proiettati in tutti i cinema del paese¹⁴². Il 9 novembre 1966 Millard Meiss diede notizia in un telegramma che era stato istituito il Committee to Rescue Italian Art (CRIA)¹⁴³, con l'obiettivo di raccogliere due milioni e mezzo di dollari per i lavori di restauro sui manufatti artistici, librari e sui monumenti danneggiati¹⁴⁴. Questa iniziativa fu accolta con entusiasmo dal mondo accademico americano e numerosi storici dell'arte e dell'architettura, molti dei quali avevano già fatto parte dell'ACRIM, vi aderirono, tra cui Lowry, Licht, Frederick Hartt, Sidney J. Freedberg, James S. Ackerman, Rudolf Wittkower, Paul O. Kristeller, Horst W. Janson, Felix Gilbert e Myron P. Gilmore. Edward Warburg garantì un'iniziale copertura finanziaria consentendo l'apertura di un ufficio prima a Providence e poi a New York, in cui Lowry organizzò le campagne di raccolta fondi¹⁴⁵; in Italia fu scelta Villa I Tatti come sede operativa del rappresentante annuale del CRIA incaricato di

¹⁴⁰ M. MEISS, *Florence and Venice a Year Later*, in «Renaissance Quarterly», XXI, 1, 1968, p. 103: «At the end of the Second World War the American Committee for the Restoration of Italian Monuments, a true predecessor of CRIA, tried alone to confront the emergency in Italy».

¹⁴¹ Il 7 novembre Meiss scriveva un telegramma a Procacci, avvisandolo dell'intenzione di creare il comitato, si veda AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Ugo Procacci, 7 novembre 1966.

¹⁴² F. LICHT, *Building a Network of Support for Conservation: The Committee to Rescue Italian Art*, in SPANDE 2009, pp. 154-155. Curiosamente, Licht non nominò mai Millard Meiss in relazione al CRIA, benché ne fosse il presidente e fondatore, lo stesso si ripeté con l'intervento di Peter Mallory, il quale ricordò unicamente Hartt, Licht e Lowry, si veda P. MALLORY, *The experience of an American mud angel*, in *ivi*, p. 164.

¹⁴³ La documentazione relativa al CRIA è conservata presso la Biblioteca Berenson, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, dove sono stati riversati due fondi: Committee to Rescue Italian Art, Papers: Villa I Tatti [CRIA VIT] e Committee to Rescue Italian Art, Papers: Palazzo Pitti Office [PITTI]. Ringrazio Ilaria Della Monica per il fondamentale aiuto nelle ricerche.

¹⁴⁴ BB, PITTI, Corrispondenza, Cables, I, fascicolo 7, c. 378. Cfr. M. MEISS, *Allocation of Funds to January 18, 1967*, in «Renaissance Quarterly», XX, 1, 1967, pp. 105-118 (questa relazione forniva un elenco completo delle opere danneggiate coincidenti per la quasi totalità con gli interventi del CRIA). Come era accaduto per l'ACRIM, il CRIA non poteva erogare le somme direttamente agli enti statali ma solo finanziare opere compiute sotto la loro supervisione per motivi di esenzione fiscale.

¹⁴⁵ LICHT 2009, p. 154. Risuonano in questa intenzione le critiche che Berenson aveva mosso all'ACRIM per la selezione di progetti dal forte ritorno d'immagine, si veda *supra*.

tenere i rapporti con le autorità locali¹⁴⁶. Inizialmente, questo ruolo fu assunto da Myron P. Gilmore, coadiuvato da Borsook, Myron Laskin, Curtis Shell e Juergen Schulz, e fu poi sostituito da Millard Meiss alla fine del gennaio 1967 quando assunse la direzione de I Tatti¹⁴⁷. Vi era inoltre un ufficio al piano terra di Palazzo Pitti coordinato da Judith Munat, che rimase operativo fino al 1971¹⁴⁸. Gli obiettivi dell'intervento del CRIA erano le opere di pertinenza della Soprintendenza alle Gallerie, gli edifici sotto la tutela della Soprintendenza ai Monumenti, i musei, gli archivi e le biblioteche; inoltre, il comitato si occupò anche dei danni subiti dal patrimonio alluvionato a Venezia¹⁴⁹. Come precisato da Fred Licht, inizialmente i propositi erano di finanziare i progetti che attiravano minore attenzione, lasciando così ai privati gli obiettivi con un maggior ritorno pubblicitario, e di co-sponsorizzare lavori iniziati da altre istituzioni¹⁵⁰. Il primo soccorso consistette nella pulitura sommaria e nell'applicazione della carta sulla pellicola pittorica per prevenire distacchi, quindi si passò a una pianificazione più completa del ricovero delle opere, del ripristino delle condizioni normali e infine del restauro¹⁵¹. A distanza di pochi mesi dall'inondazione, Gilmore presentò un resoconto delle attività coordinate dal comitato americano che, se confrontato con la relazione di John Shearman del novembre 1966 stilata per il "Times", comprendeva tutti i cantieri

¹⁴⁶ Per la storia fasi organizzative del CRIA si rimanda al manoscritto: BB, G. CAPELLI, I. DELLA MONICA, *L'archivio del Committee to Rescue Italian Art, Ufficio Palazzo Pitti (1966-1973)*, pp. 6-8 [d'ora in avanti citato come CAPELLI, DELLA MONICA, *Archivio CRIA*].

¹⁴⁷ A prescindere dagli eventi, Meiss avrebbe dovuto comunque assumere la direzione di I Tatti nel secondo semestre 1967 da febbraio fino alla fine di giugno. Cfr. PGRI, JHP, Correspondence, Scholars and Artists, scatola 5, fasc. 4. Lettera di Millard Meiss a Julius S. Held, 2 giugno 1966; BB, CRIA VIT, General Correspondence 1966-1970, Allocations, 1968-1969, fasc. 3, cc. 429-433. [d'ora in avanti citato come "CRIA Six Month Progress Report"]

¹⁴⁸ CAPELLI, DELLA MONICA, *Archivio CRIA*, p. 6.

¹⁴⁹ "CRIA Six Month Progress Report": «The first quick estimate of the effects of the high water of November 4 were rather optimistic. However, the salts rose slowly in the walls, staining frescoes and canvases and even decomposing the materials themselves. Sculpture and veneer have also suffered from this saline bath. It should also be added that Venetian monuments and works of art have not been as well tended during the past half century as those of Florence, and the recent flood augmented earlier difficulties».

¹⁵⁰ LICHT 2009, p. 155.

¹⁵¹ Cfr. G. PAROLINI, *Aspetti scientifici dei trattamenti eseguiti sulle opere d'arte danneggiate dall'alluvione*, in *Ricerche relative al recupero dei dipinti danneggiati dall'alluvione di Firenze nel 1966*, a cura del Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma 1972 («Quaderni de La Ricerca Scientifica», 81), pp. 9-14.

principali¹⁵². I restauratori pagati dal CRIA al metro quadro¹⁵³ procedettero alacremente nel distacco degli affreschi danneggiati o in pericolo, rimuovendo entro l'estate 1967 circa duemila metri quadri di pittura murale nei luoghi più danneggiati, ovvero Santa Croce, Santa Maria Novella, Ognissanti, Santissima Annunziata, Santa Maria Maddalena dei Pazzi e, fuori Firenze, Sant'Andrea a Brozzi¹⁵⁴. Il Museo archeologico e il Museo della storia della scienza erano stati gravemente colpiti e furono inclusi nei progetti sotto tutela del CRIA¹⁵⁵. Com'è noto, i danni ai beni archivistici e librari furono notevoli e il Comitato, nella persona di Gilmore, si fece carico del recupero¹⁵⁶; il materiale proveniente dalla Biblioteca Nazionale, dall'Archivio di Stato, dal Gabinetto Vieusseux, dalla biblioteca di Giurisprudenza, dall'Accademia e dal Conservatorio Cherubini, dopo un primo intervento di emergenza, fu portato al Forte del Belvedere dove si istituì un gabinetto per il restauro del materiale cartaceo, di cui si fece anche l'inventariazione¹⁵⁷. Accanto ai restauri, sollecitati dall'entità delle perdite, gli americani finanziarono una campagna di riproduzione fotografica delle opere artistiche e letterarie per renderle disponibili alla comunità degli studiosi di tutto il mondo, facendo i conti con una realtà italiana poco incoraggiante in tal senso¹⁵⁸. A Venezia, dove i danni erano sicuramente più localizzati, il CRIA, con la collaborazione del soprintendente alle Gallerie Francesco Valcanover e del soprintendente ai Monumenti Giorgio Padoan, finanziò il recupero della fototeca della Fondazione Cini andata distrutta e il restauro del patrimonio librario della Querini-Stampaglia, quest'ultimo portato all'abazia di Praglia¹⁵⁹. Furono riparati i

¹⁵² M.P. GILMORE, *Progress of Restoration in Florence*, in «Renaissance Quarterly», XX, 1, 1967, pp. 96-105; J. SHEARMAN, *Le rovine dell'arte fiorentina: ciò che l'alluvione è costata alla civiltà*, in «Paragone», XVIII, 203, 1967, pp. 13-33.

¹⁵³ GILMORE 1967, p. 97: «In this way, the CRIA committee knows exactly where the American contribution has gone, and in a certain sense two birds are killed with one stone as employment is given to Italian workmen».

¹⁵⁴ M. MEISS, *Florence and Venice Two Years Later*, in «Renaissance Quarterly», XXII, 1, 1968, p. 88: «This represents by far the highest level of activity in this procedure since the beginning of the campaign after the Second World War».

¹⁵⁵ MEISS 1968b, pp. 106-107. G. MAETZKE, *Il Museo Archeologico* e M.L.R. BONELLI, *Museo di storia della scienza*, in «Antichità Viva», V, 6, 1966, pp. 76-81, 100-105.

¹⁵⁶ G. SEMERANO, *Biblioteche* e S. CAMERANI, *L'Archivio di Stato*, in «Antichità Viva», V, 6, 1966, pp. 108-118; *La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze dieci anni dopo*, catalogo della mostra (Firenze 1976), a cura di M.L. Garroni, D. Maltese, Officine Grafiche Fratelli Stianti, Sancasciano 1976; A. CAINS, *The Work of the Restoration Centre in the Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze 1967-1971*; C. CLARKSON, *Training in book conservation after the flood*, D.-E. PETERSEN, *Improvements in the treatment of individual books as a result of the flood: a personal review*, tutti in SPANDE 2009.

¹⁵⁷ GILMORE 1967, pp. 102-103.

¹⁵⁸ MEISS 1968b, pp. 107-108.

¹⁵⁹ BB, PITTI, Fondo Venezia Progetti Finanziati, Venezia Fondazione Giorgio Cini

deterioramenti strutturali alle coperture di alcune chiese e si ripeté l'esperienza fiorentina con un laboratorio di restauro sotto la supervisione di Valcanover attrezzato presso la chiesa sconsacrata di San Gregorio¹⁶⁰. Il CRIA dal Conservation Center della New York University coordinò l'avvicinarsi di numerosi specialisti del restauro, di cui erano attentamente vagliati i *curricula*, per mettere a punto nuove prassi operative, favorendone la condivisione dei risultati ottenuti presso la comunità scientifica internazionale¹⁶¹. Con questo spirito, Meiss nel 1967 prese contatti con Nathan M. Pusey, James S. Ackerman di Harvard, John Walker della National Gallery di Washington DC per creare il Center for Advanced Study in the Fine Arts, un istituto di alta formazione unitamente a un laboratorio «both for the scientific study of the conservation of works of art the aesthetic and psychological implications of restoration», secondo il modello del Fogg Museum, dell'Institute of Fine Arts e dell'Istituto Centrale del Restauro; tuttavia l'iniziativa venne accantonata nel settembre di quell'anno per problemi finanziari¹⁶². Nel 1969 Meiss presentò un bilancio degli interventi compiuti: molti manoscritti presentavano ancora problemi dovuti all'umidità e necessitavano di ulteriori cure sotto la guida di Paul O. Kristeller; il restauro delle parti lignee, invece, aveva dato buoni risultati; il degrado delle opere pittoriche era stato arrestato; i lavori presso il Museo della storia della scienza e il Museo archeologico erano terminati; ultimato anche il cantiere veneziano¹⁶³. I restauri, ormai, erano quasi tutti completati e nel 1971 fu chiuso l'ufficio newyorkese del CRIA, mentre la sede fiorentina rimase attiva sino al 1973¹⁶⁴. In quegli anni Meiss concentrò tutte le proprie energie nel

1966-1970, fasc. 1-2.

¹⁶⁰ MEISS 1968b, p. 108. BB, PITTI, Fondo Venezia Progetti Finanziati, Venezia Laboratorio di Restauro S. Gregorio, fasc. 1-3. Meiss si recò in visita a Venezia nel giugno 1968, soprattutto per controllare i lavori a San Gregorio, si veda BB, CRIA VIT, Financial, 1966-1972, Donations, 1966-1969, fasc. 4, cc. 261-262 (lettera di Maurice E. Cope a Bates Lowry, 4 giugno 1968). Il rappresentante CRIA per Venezia nel 1968 era Joseph Polzer, ivi, c. 256 (Lettera di Curtis Shell a Joseph Polzer, 16 maggio 1968).

¹⁶¹ BB, CRIA VIT, Personnel, 1966-1973, fasc. 1-10; "CRIA Six Month Progress Report". M. MEISS, *Progress in Florence and Venice during 1969*, in «Renaissance Quarterly», XXIII, 1, 1970, p. 109. Cfr. AAA, MMP. Lettera di Giuseppe Marchini a Millard Meiss, 15 novembre 1970. Lettera di Giuseppe Marchini a Millard Meiss, 1 gennaio 1973.

¹⁶² AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Nathan M. Pusey, 17 aprile 1967. Lettera di Millard Meiss a John Walker, 29 maggio 1967. Lettera di James S. Ackerman a Millard Meiss, 21 agosto 1967. Lettera di J. Carter Brown a Millard Meiss, 2 agosto 1967. Lettera di Nathan M. Pusey a Millard Meiss, 11 settembre 1967.

¹⁶³ MEISS 1969c, pp. 89-90.

¹⁶⁴ CAPELLI, DELLA MONICA, *Archivio CRIA*, p. 8. Le attrezzature del CRIA furono acquistate dalla Soprintendenza, cfr. AAA, MMP. Lettera di Giuseppe Marchini a Millard Meiss, 9 marzo 1973.

comitato, affetto da vera e propria «CRIAmania» come spesso ripeteva¹⁶⁵; infatti, oltre a seguire tutti i maggiori restauri, si occupò della campagna di raccolta fondi, a partire da appelli alla sottoscrizione su tutti i maggiori giornali, dove campeggiava il *Crocifisso* di Cimabue di Santa Croce ripescato dal fango, simbolo dei recuperi finanziati dal comitato, insieme alla *Maddalena* di Donatello¹⁶⁶. Forte dell'esperienza dell'ACRIM, Meiss mise in piedi una macchina per il *fund-raising* con serate di gala, anteprime di film hollywoodiani, aste, conferenze itineranti, concerti e visite guidate ai musei e laboratori di restauro fiorentini¹⁶⁷. Lo stesso Robert Kennedy fece un appello al sostegno del comitato, come si vede nel toccante documentario di Franco Zeffirelli *Per Firenze/ Florence. Days of Destruction*, trasmesso il 23 novembre 1966 in Italia e fatto circolare in trecento città statunitensi, in cui un commosso Richard Burton commentava le immagini della potenza distruttiva dell'acqua, intervallate da testimonianze di storici dell'arte e restauratori, tra cui si riuscivano a riconoscere Frederick Hartt, James S. Ackerman (?), Paul Oskar Kristeller e Leonetto Tintori¹⁶⁸. Il comitato produsse anche una trilogia di documentari diretti dal regista Folco Quilici intitolati *Firenze 1000 giorni*, realizzati tra il 1967 e il 1970 con la consulenza di Umberto Baldini, vincitori del primo premio Mifed nel 1971¹⁶⁹. Questi tre film documentavano le attività di

¹⁶⁵ APEB. Lettera di Millard Meiss a Eugenio Battisti, 13 gennaio 1967. Cfr. anche MEISS 1968b, p. 103: «Many of you, I know, worked hard during the emergency, having been taken with what I called, during the wild days of last winter, CRIAmania».

¹⁶⁶ PAOLUCCI 1986, p. 135. Sul restauro: U. BALDINI, *Il restauro del Crocifisso di Cimabue*, in *Atti del Convegno sul restauro delle opere d'arte*, Firenze 2-7 novembre 1976, a cura di A.M. Giusti, 2 voll., Polistampa, Firenze 1981, I, pp. 67-71 (si vedano anche le relazioni tecniche di restauro alle pagine seguenti); D. JACOBS, *Restaurierung und Zeitgeschmack: der Kruzifixus von Cimabue nach der Restaurierung von Umberto Baldini*, in «Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung», II, 1, 1988, pp. 53-67. Non a caso, Eugenio Battisti dedicò proprio a Meiss un volume sul *Crocifisso* di Cimabue (E. BATTISTI, *Il Crocifisso di Cimabue in Santa Croce*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1967), si veda APEB. Lettera di Eugenio Battisti a Millard Meiss, 3 aprile 1968.

¹⁶⁷ Cfr. LICHT 2009, p. 154; «CRIA Six Month Progress Report». BB, PITTI, Attività parallele, Mostre, fasc. 9, cc. 627-630.

¹⁶⁸ Regia: Franco Zeffirelli; soggetto e sceneggiatura: Furio Colombo; musiche originali: Ennio Morricone; adattamenti musicali: Roman Vlad; produzione: RAI/ Istituto Luce; origine: Italia; formato: 35 mm, b/n; durata: 55'.

¹⁶⁹ Regia: Folco Quilici; commento: Antonio Mordini; consulenza scientifica: Umberto Baldini; fotografia: Riccardo Grassetti, Vittorio Dragonetti, Bruno Vespasiani; montaggio: Ettore Salvi; produzione: Moana per Rai-1; origine: Italia, 1970; d.l.: 1967-1970; durata: 3 episodi di 60' circa. I tre episodi erano *La città ferita*, *Odissea del restauro*, *L'albero della vita*. A partire da questa serie fu in seguito realizzato il film *Firenze Odissea* (serie: *Viaggi nella storia*) poi rieditato in una versione di 30' e distribuito negli Stati Uniti con il titolo *Florence and Its Heritage* parte della serie *Adventures, Journeys and Archives* (1992). Per un profilo di Folco Quilici (1930-) si rimanda a I. CAPUTI, *Il cinema di Folco Quilici con un inedito di Italo Calvino*, Marsilio,

restauro coordinate dal CRIA, attraverso numerose interviste a specialisti, tra cui Guido Morozzi, Ugo Procacci, Guglielmo Maetzke, Umberto Baldini, Myron P. Gilmore, Emanuele Casamassima, Sergio Camerani, Dino Dini, Leonetto Tintori e forse lo stesso Meiss¹⁷⁰. Inoltre, con il patronato della *first lady*, Jacqueline Kennedy, presso la galleria Wildenstein il comitato organizzò *The Italian Heritage* (17 maggio-29 agosto 1967), una mostra di settantaquattro dipinti e sculture dal XIV al XVII secolo (di provenienza in gran parte italiana) dalle collezioni private e museali americane. Per numero e rilevanza di opere e vasto arco cronologico coperto questo evento era senza precedenti negli Stati Uniti, i pochi artisti italiani assenti - Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Leonardo, Michelangelo e Raffaello - avrebbero fatto la loro comparsa nella colossale mostra che il CRIA organizzò appena un anno dopo¹⁷¹.

4.4.2. Ugo Procacci, la “brigata Tintori” e i «tenaci antagonismi» italiani

Anziché trasportare le opere alluvionate all'Istituto Centrale del Restauro di Roma, gli interventi di restauro furono condotti *in situ* in laboratori ‘da campo’ dove affluirono i migliori professionisti internazionali per mettere in opera le procedure più innovative per la conservazione, segnando un netto progresso nelle metodologie operative¹⁷². Nel gennaio 1967 fu istituito al terzo piano di Palazzo Davanzati un Centro internazionale per il restauro della scultura e delle arti applicate coordinato da William Young del Boston Museum of Fine Arts, in cui il personale straniero fornì un prezioso aiuto agli specialisti

Venezia 2000. Il regista nel 1991 realizzò, nuovamente con l'aiuto di Baldini, anche un documentario sul restauro della cappella Brancacci prodotto dalla Olivetti (ivi, p. 235).

¹⁷⁰ Cfr. AAA, MMP. Lettera della Steve Krantz Productions, Inc. a Millard Meiss, 26 febbraio 1971. Non è stato possibile reperire la trilogia integrale, ma unicamente la versione ridotta *Firenze Odissea*, dove Meiss non compare. Cfr. LAELT. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 28 settembre 1969: «Alle Nazioni Unite a New York, dove siamo andati ieri [...] ho visto un film su Firenze nel quale ho partecipato nella primavera. Si tratta dell'alluvione e del restauro, e abbiamo avuto il piacere di vederti, e anche Procacci, Baldini, e Rosi».

¹⁷¹ *The Italian Heritage. An Exhibition of Works of Art Lent from American Collections for the Benefit of the Committee to Rescue Italian Art*, catalogo della mostra (New York 1967), a cura di C. Seymour, Jr., Huxley House Ltd., New York 1967. Cfr. J.H. STUBBLEBINE, *The Italian Heritage*, in «The Burlington Magazine», CIX, 773, 1967, pp. 484-486.

¹⁷² PAOLUCCI 1986, p. 136. Lo stesso Paolucci insisterà sull'importanza di aver condotto i restauri *in situ*, fatto che determinò l'applicazione di procedure unitarie e condivise negli interventi, si veda Ib., in BIETTI 1996, pp. 4-5. Un'accurata testimonianza delle procedure adottate nel restauro si può trovare nei saggi contenuti nel numero speciale di «Antichità Viva» (V, 6, 1966).

italiani che avevano scarsa esperienza nel campo della scultura¹⁷³. Meiss poteva contare sull'appoggio dell'amico Ugo Procacci in quegli anni Soprintendente alle Gallerie (1962-1970)¹⁷⁴. Procacci nel 1932-1934 mise in piedi con una piccola *équipe* di restauratori il Gabinetto di Restauri alla Vecchia Posta di fronte agli Uffizi, il quale, in anticipo sull'Istituto Centrale del Restauro di Roma sorto nel 1939, divenne la fucina di una nuova concezione di restauro inteso come atto critico operativo «connesso strettamente con la politica di tutela delle opere del territorio»¹⁷⁵. Le metodologie applicate dal laboratorio fiorentino furono spesso attaccate dal fronte longhiano e da Cesare Brandi, a partire dagli interventi post-bellici che Procacci condusse a fianco dell'ACRIM¹⁷⁶. Nel dopoguerra, come si è visto, Procacci approfondì lo studio delle problematiche conservative della pittura murale e avviò la massiccia campagna di distacco condotta sul territorio toscano dalla cosiddetta "brigata Tintori", composta, oltre che Tintori medesimo, da Giuseppe Rosi e Alfio Del Serra, e fu proprio questo gruppo in prima linea a fronteggiare gli interventi sulle opere danneggiate dall'alluvione, come si leggeva nel racconto concitato a Meiss:

«Senza l'acqua che ha permeato i muri, o senza la presenza delle innumerevoli muffe che si moltiplicano con estrema rapidità, malgrado i provvedimenti per distruggerle, sarebbe un compito difficile ma con speranza di risolverlo passabilmente. Però con tutte queste complicazioni non si dorme nell'assillo di escogitare un provvedimento utile ora e non dannoso per l'avvenire. [...] Comunque per gli affreschi un'alacre attività è in moto e malgrado le complicazioni si vedono già alcuni ottimi risultati. Non si può dire altrettanto per i dipinti su tavola. Per questo siamo ancora in fase di raduno. La "limonaia" è pronta e un terzo dei dipinti vi è alloggiato, ma occorreranno settimane ancora prima di discutere e provvedere alla loro salute»¹⁷⁷.

¹⁷³ Il CRIA stanziò \$ 10.000 per la sua realizzazione, si veda "CRIA Six Month Progress Report". C. PIACENTI ASCHENGREEN, *Il centro di restauro di Palazzo Davanzati*, in *Mostra di restauri a sculture e oggetti di arte minore*, catalogo della mostra (Firenze 1967-1968), a cura di L. Berti, Museo Nazionale del Bargello, Firenze 1967, pp. 5-7. Celebre fu il restauro della *Maddalena* di Donatello condotto da William Young e da Kenneth Hempel (Victoria and Albert Museum). Si veda anche il più recente K. ASCHENGREEN PIACENTI, *The Flood and the Palazzo Davanzati laboratories*, in SPANDE 2009, pp. 134-140.

¹⁷⁴ Su Ugo Procacci (1905-1991) si rimanda ai contributi contenuti in *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita (1905-2005)*, Atti della giornata di studio, Firenze 31 marzo 2005, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, Edifir, Firenze 2006.

¹⁷⁵ Sul laboratorio fiorentino: A. PAOLUCCI, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Istituto Bancario San Paolo, Torino 1986, pp. 33-38; M. CIATTI, *Il Gabinetto di restauro: la pulitura*, in CIATTI, FROSININI 2006, p. 155 [da cui la citazione].

¹⁷⁶ S. DAMIANELLI, *Ugo Procacci, vita e opere*, in *ivi*, pp. 38-39.

¹⁷⁷ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 10 dicembre 1966. Cfr.

Procacci, insieme al suo collaboratore Umberto Baldini¹⁷⁸ e alla direttrice degli Uffizi, Luisa Becherucci, si mobilitarono dalle prime ore per portare le opere che si trovavano alla Vecchia Posta completamente alluvionata ai piani superiori degli Uffizi¹⁷⁹. Si allestì, quindi, un ricovero alla Limonaia di Boboli dove le pitture potessero asciugare in un ambiente a temperatura e umidità controllate, per poi essere trasferite in alcune sale a Palazzo Pitti e alla Fortezza da Basso¹⁸⁰. Alla Fortezza fu aperto un centro specializzato nella conservazione delle opere pittoriche, il futuro Opificio delle Pietre Dure¹⁸¹. La direzione di Baldini dell'Opificio – succeduto a Procacci nel gennaio 1968 – segnò un nuovo corso per il laboratorio specializzato nella conservazione dell'affresco, le cui attività furono concentrate sulla pittura mobile, seguendo gli interessi di studio del nuovo direttore¹⁸². Se già in precedenza i rapporti tra quest'ultimo e Meiss furono piuttosto tesi e spesso Procacci dovette intervenire come mediatore, la situazione peggiorò quando Baldini, una volta alla guida dell'Opificio, allontanò la 'brigata Tintori' perché non strutturata nel personale ministeriale, creando due gruppi contrapposti, la "Fortezza" e "Pitti", che nemmeno il successore Luciano Berti riuscì a riconciliare¹⁸³. Alle divisioni interne si sommarono quei «tenaci antagonismi» tra gli storici dell'arte italiani che ostacolarono «un provvido e ben distribuito intervento»¹⁸⁴ del CRIA, come Tintori presagiva a distanza di un mese dall'alluvione¹⁸⁵.

anche L. TINTORI, *Confessione. Sette restauri esemplari, sperimentati con successo durante la guerra tra il 1940 ed il 1945 e dopo l'alluvione di Firenze del 1966*, in FRANCISCI OSTI 1999, pp. 15-30.

¹⁷⁸ Su Umberto Baldini (1922-2006): L. BERTI, *Umberto Baldini: profilo di un'amicizia, 1939-2006*, in «Nuova Antologia», DIC, 2244, 2007, pp. 122-139; *Numero speciale dedicato a Umberto Baldini*, in «Critica d'Arte», s. VIII, LXIX, 32, 2007; M. CIATTI, *Il ruolo di Umberto Baldini per la conservazione del patrimonio culturale. Un progetto storico*, Edfir, Firenze 2012.

¹⁷⁹ U. BALDINI, *Ricordo di Ugo Procacci*, in CIATTI, FROSININI 2006, p. 252.

¹⁸⁰ GILMORE 1967, p. 98. Si veda anche la seguente relazione tecnica: M. PARIBENI, *Tecniche di deumidificazione*, in CNR 1972, pp. 15-19.

¹⁸¹ C. ACIDINI LUCHINAT, *Umberto Baldini, il restauro, l'Opificio*, in «Critica d'Arte», s. VIII, LXIX, 32, 2007, p. 38; A. GIUSTI, *Il rifondatore dell'antico Opificio delle Pietre Dure*, in *ivi*, pp. 48-54.

¹⁸² M. CIATTI, *Per Umberto Baldini*, in in «Critica d'Arte», s. VIII, LXIX, 32, 2007, p. 42.

¹⁸³ E. BORSOOK, *Leonetto Tintori: vitalità artistica e conoscenza delle materie*, in «Prato: Storia e Arte», 106, 2009, p. 91: «Per questo non furono mai più affidati a Tintori lavori nel territorio fiorentino: questo fu per lui motivo di amarezza, dopo aver lavorato per decenni con Procacci». AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 3 ottobre 1974: «Nell'attuale momento di crisi generale si acuisce di nuovo la resistenza della Fortezza nei confronti del gruppo Pitti. E non so ancora se Berti il nuovo e sembra definitivo soprintendente vorrà scomodarsi a difenderci».

¹⁸⁴ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 10 dicembre 1966.

¹⁸⁵ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 15 dicembre 1966: «L'attività intorno alle opere d'arte alluvionate si normalizza ma sempre con idee molto vaghe e confuse e quel che è più grave senza un ordinamento logico e realistico.

Il restauratore toscano si riferiva, infatti, alle dure critiche di Cesare Brandi¹⁸⁶ alle metodologie seguite dal gruppo della Fortezza da Basso, in particolare all'uso di resine viniliche e acriliche per arrestare il processo di trasformazione del carbonato di calcio in solfato di calcio, frutto delle ricerche che Tintori aveva condotto nei laboratori newyorkesi nel corso degli anni Sessanta¹⁸⁷. Secondo Procacci, invece, l'ostilità di Brandi era dovuta a una vecchia ruggine contro Firenze per questioni accademiche e al fatto che l'Istituto Centrale del Restauro non fosse stato coinvolto nei lavori di recupero¹⁸⁸. L'operato della soprintendenza fiorentina fu contestato anche dall'«amico R. [agghianti] che una ne fa e una ne pensa» a capo del Fondo Internazionale per Firenze, un organismo con sede a Palazzo Vecchio incaricato della gestione amministrativa dei fondi provenienti dagli istituti stranieri e quindi diretto interlocutore del CRIA¹⁸⁹. In parallelo al Fondo Internazionale, fu istituito anche il «Comitato centrale per il recupero e il restauro del patrimonio artistico e bibliografico e per la reintegrazione del patrimonio scientifico e didattico danneggiato dalla recente alluvione», presieduto nuovamente da Ragghianti insieme a Rodolfo Pallucchini, una commissione ministeriale che avrebbe dovuto erogare i fondi statali per i restauri¹⁹⁰. In verità, Meiss nutrivava qualche perplessità sulla capacità del governo italiano di sostenere misure di tutela del patrimonio sul lungo periodo, soprattutto dopo che lo stato

Spero molto nella tua presenza a Firenze, tu sei in possesso di tutti i requisiti per fare una solida opera di equilibrio».

¹⁸⁶ Su Brandi (1906-1988): M. CARBONI, *Cesare Brandi: teoria e esperienza d'arte*, Editori Riuniti, Roma 1992; G. BASILE, ad vocem *Cesare Brandi*, in BERNARDINI 2007, pp. 114-119; *Cesare Brandi and the Development of Modern Conservation Theory*, Atti del simposio internazionale, New York 4 ottobre 2006, a cura di G. Basile, S. Cecchini, Il Prato, Saonara 2011.

¹⁸⁷ Brandi aveva già attaccato Tintori per lo stesso motivo in occasione degli interventi alla Cappella Scrovegni, AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 12 settembre 1958. Lettera di Craig H. Smyth a Millard Meiss, 20 dicembre 1960. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 20 gennaio 1964. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 15 dicembre 1966. Cfr. BORSOOK 2009, pp. 88-89.

¹⁸⁸ AAA, MMP. Lettera di Ugo Procacci a Millard Meiss, 25 luglio 1968: «Senza dubbio (ma quanto ti dico è cosa strettissimamente riservata) v'è in lui livore contro Firenze, più e più volte manifestato: è un livore che ha avuto inizio con il fatto che alla cattedra di storia dell'arte venne chiamato Salvini invece di lui e che poi si è enormemente sviluppato dopo l'alluvione per il contratto Roma-Firenze circa i restauri».

¹⁸⁹ Nel documentario di Zeffirelli comparve anche Ragghianti, il quale fece cenno appunto al Fondo Internazionale senza menzionarlo come tale, ma riferendosi a un comitato internazionale, appena prima dell'appello di Robert Kennedy a favore del CRIA, generando una confusione tra i due. AAA, MMP. Lettera di Ugo Procacci a Millard Meiss, 20 dicembre 1966.

¹⁹⁰ G. PREVITALI, *Le Belle Arti a Firenze sotto il diluvio*, in «Paragone», XVIII, 203, 1967, pp. 53-54.

d'emergenza fosse venuto meno¹⁹¹. Temeva, inoltre, che la creazione di nuovi comitati per il soccorso del patrimonio avrebbe comportato un'ulteriore dispersione di risorse ed energie. La preoccupazione crebbe quando questi fu contattato da Roberto Longhi e Rodolfo Siviero per formare l'ennesima commissione italo-americana, sfruttando l'appoggio di Robert Kennedy, Lucius Clay e Robert Lehman¹⁹². Come se non bastasse, il CRIA fu coinvolto anche nel fuoco incrociato tra Longhi e Ragghianti in una polemica finita nelle aule di tribunale. Giovanni Previtali accusava lo storico dell'arte lucchese di avere versato sul proprio conto bancario i soldi dell'emergenza e di aver ostacolato i lavori del comitato americano, ritardando i tempi e appropriandosi del progetto di un museo di arte contemporanea con opere di artisti viventi¹⁹³. In relazione a quest'ultimo punto, Previtali pubblicava una lettera che il 15 novembre 1966 Ragghianti inviò ad alcuni artisti per creare una parallela iniziativa unicamente italiana che mettesse in ombra il concorso internazionale, ma Meiss stesso, interpellato dallo storico dell'arte lucchese, negò che il CRIA si fosse mai interessato a un simile progetto¹⁹⁴. Questo museo era, infatti, un'idea da tempo messa in cantiere a Firenze e l'anno seguente si cercò di concretizzarla con le mostre *1967 gli artisti per Firenze* e *Arte moderna in Italia 1915-1935*¹⁹⁵, ma la proposta di Ragghianti fu di fatto un'«occasione perduta» non riuscendo a ottenere tutte le donazioni promesse¹⁹⁶. Fu forse per aggirare le asfittiche polemiche e le strette

¹⁹¹ M. MEISS, *Recovery in Florence and Venice during 1970*, in «Renaissance Quarterly», XXIV, 1, 1971, pp. 121-123.

¹⁹² BB, CRIA VII, Financial, 1966-1972, General Correspondence Administration, 1966-1971, fasc. 2, c. 71. Lettera di Millard Meiss a Bates Lowry, 5 marzo 1967.

¹⁹³ PREVITALI 1967 b, pp. 45-46, 48-49, p. 55, nota 6.

¹⁹⁴ BB, CRIA VII, General Correspondence 1966-1970, Miscellaneous, fasc. 6, cc. 298-299. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Millard Meiss, 28 marzo 1967. Lettera di Millard Meiss a Carlo L. Ragghianti, 6 aprile 1967. Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Firenze dopo l'inondazione. Presente e futuro*, in «Critica d'Arte», n.s., XIII, 82-83-84, 1966, p. 129.

¹⁹⁵ *Gli artisti per Firenze: primo catalogo delle opere curate dagli artisti per il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 1967), a cura di F. Ragghianti, Marchi & Bertolli, Firenze 1967; *Arte moderna in Italia: 1915-1935*, catalogo della mostra (Firenze 1967), a cura di C.L. Ragghianti, Marchi & Bertolli, Firenze 1967. Cfr. G. MASSAGLI, *La mostra "Arte moderna in Italia: 1915-1935"*, in «Luk», n.s., 16, 2010, pp. 215-223; A. GIOLI, *Ragghianti, i musei e la museologia*, in «Predella», X, 28, 2010, http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=108&catid=60&Itemid=88.

¹⁹⁶ Per una documentazione relativa alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze si veda: *Museo d'arte contemporanea di Firenze I*, in «seleArte», s. IV, 16, 1992, pp. 3-16; *Museo d'arte contemporanea di Firenze II*, in «seleArte», s. IV, 17, 1993, pp. 13-32; R. MONTI, *Cronaca di una occasione perduta*, in *Il Novecento italiano nelle collezioni comunali: raccolta d'arte contemporanea Alberto Della Ragione; 1967, gli artisti per Firenze; donazione Corrado Cagli; donazione Mirko; Legato Alberto Magnelli; donazione Sepo; donazione Bruno Saetti; donazione Aldo Salvadori*, catalogo della mostra (Firenze 1993), a cura di R. Monti, Comune di Firenze, Firenze 1993.

maglie burocratiche italiane che Meiss e Tintori guardavano a un 'asse atlantico' per la conservazione, allorché progettaronο un centro per il restauro italo-americano con sede a I Tatti, in cui si potesse mettere in atto uno scambio internazionale tra gli specialisti¹⁹⁷. Purtroppo, a I Tatti non si realizzò alcun *conservation center* ma solo un fondo specializzato nello studio sulla tecnica della pittura murale, avviato da Smyth nel 1974¹⁹⁸.

4.4.3. *Da The Great Age of Fresco a Firenze Restaura*

«Birnam Wood has come to Dusingen. What was rooted in Florence, what was bound to the walls of churches and town halls, has been freed by newly refined techniques and brought to New York for display in the galleries of the Metropolitan Museum»¹⁹⁹.

Le parole entusiastiche di Meiss introducevano la celebre quanto contestatata *The Great Age of Fresco. From Giotto to Pontormo: An Exhibition of Mural Paintings and Monumental Drawings*, una mostra itinerante unica e irripetibile di una settantina di affreschi staccati, in ringraziamento alle nazioni europee e agli Stati Uniti che si erano mobilitati per la difesa del patrimonio fiorentino e toscano dopo la devastante inondazione²⁰⁰. La colossale esposizione inaugurò al Metropolitan Museum di New York il 28 settembre 1968 e vi si potevano

¹⁹⁷ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 5 agosto 1964: «Presto sarà a Firenze il Prof. Smith [sic] e sentirò se ritiene possibile un accordo fra la Soprintendenza e varie università americane per installare, magari ai Tatti, un piccolo laboratorio di studio e di ricerche che permettesse agli studenti americani un approfondimento della materia a diretto contatto con i problemi più importanti (con mezzi idonei) e di restauratori italiani potrebbe fornire un costante controllo delle proprie operazioni».

¹⁹⁸ AAA, MMP. Lettera di Leonetto Tintori a Millard Meiss, 30 luglio 1974: «Con il Prof. Smith [sic] parlai di un progetto per lo studio della tecnica delle pitture murali da fare insieme a Professori e studenti ospiti ai Tatti e di iniziare una raccolta di quaderni con tutti i dati tecnici dei cicli più importanti; un po' quello che fu accennato a Figline».

¹⁹⁹ M. MEISS, *Preface*, in *The Great Age of Fresco: From Giotto to Pontormo: An Exhibition of Mural Paintings and Monumental Drawings*, catalogo della mostra (New York - Amsterdam - Londra 1968-1969), a cura di M. Meiss, U. Procacci, U. Baldini, Il Fiorino, Firenze 1968, p. 15.

²⁰⁰ Le altre tappe dell'esposizione: Amsterdam (Rijksmuseum), Londra (Hayward Gallery), Monaco (Haus der Kunst), Bruxelles (Palais des Beaux-Arts), Stoccolma (National Museet), Copenhagen (Lynby Park Kapel), Lugano (Padiglione Conza), Parigi (Petit Palais) Milano (Palazzo Reale). Per l'edizione italiana della mostra: *Da Firenze i secoli d'oro dell'affresco*, catalogo della mostra (Lugano 1970), AGAF, Firenze 1970. Sulla tappa milanese si rimanda anche al filmato presso l'Archivio Luce: <http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=61337&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>.

ammirare alcuni tra i più celebri cicli pittorici toscani dalla *Testa di Pastore* di Giotto dalla Badia, ai frammenti del *Giudizio Universale* di Andrea di Cione, all'*Annunciazione* di San Galgano dei Lorenzetti, a parti delle pitture di Beato Angelico a San Marco, alla *Trinità con santi* di Andrea del Castagno alla Santissima Annunziata, al *San Giuliano* di Piero della Francesca, alle scene del chiostro della Compagnia dello Scalzo di Andrea del Sarto, sino al gruppo dell'*Annunciazione* della cappella Capponi di Pontormo. Vi furono comprensibili difficoltà organizzative connesse a una simile impresa che Procacci, Baldini e Meiss dovettero affrontare. Ne fece cenno nella propria autobiografia l'allora direttore del Metropolitan Thomas P.F. Hoving, al quale Meiss (appena nominato *honorary trustee* del museo) aveva proposto la «helluva exhibition»²⁰¹, ricordando l'opposizione incontrata da parte di alcuni storici dell'arte americani e, soprattutto, da parte di Salmi e Brandi nel Consiglio Superiore del Ministero²⁰². I tempi erano ormai mutati rispetto alla mostra di capolavori italiani del '39 quando Brandi medesimo, insieme ad Argan, accompagnarono le opere in un viaggio *coast to coast*, e nella seconda metà degli anni Cinquanta la stessa commissione impedì i prestiti per una *Mostra del Rinascimento* destinata agli Stati Uniti²⁰³. Tuttavia, gli anni Sessanta furono anche, parafrasando il titolo della mostra, *'The Great Age of Exhibitions'*, e il peso commerciale di una sponsorizzazione della Olivetti-Underwood unito alla *raison d'état*, dopo lunghe trattative, piegò il volere della commissione ministeriale, la quale in ultimo concesse l'esportazione delle opere²⁰⁴. Brandi, in risposta, sollevò una polemica sulle pagine dei quotidiani contro l'esposizione di dubbio valore scientifico concepita come «ringraziamento di un atto che aveva il suo valore nella spontaneità, nel disinteresse, nell'amore e nel rispetto della cultura», un prezzo troppo alto per gli aiuti ricevuti che metteva a

²⁰¹ T.P.F. HOVING, *Making the Mummies Dance*, Simon & Schuster, New York 1993, p. 146. Cfr. anche G. GLUECK, *The Total Involvement of Thomas Hoving*, in "The New York Times Magazine", 8 dicembre 1968, p. 114.

²⁰² HOVING 1993, pp. 149-155.

²⁰³ C. BRANDI, *Il restauro e il problema delle esposizioni*, in «Ulisse», XI, 27, 1957, pp. 1379-1391; C. FABI, *Mostre d'arte antica e salvaguardia del patrimonio artistico. Un inedito di Cesare Brandi*, in «Predella», IV, 16, 2005, <http://predella.arte.unipi.it/predella16/>. Cfr. anche N. DI SANTO, *Giulio Carlo Argan: appunti inediti sull'esperienza americana del 1939*, in «Kermes», VI, 18, 1993, pp. 59-62; L. CARLETTI, C. GIOMETTI, *Le verità nascoste. Il viaggio coast to coast degli antichi maestri italiani all'esordio della seconda guerra mondiale*, in «Annali di Critica d'Arte», VIII, 2012, pp. 419-449.

²⁰⁴ La Olivetti-Underwood finanziò la mostra per commemorare il centenario della nascita del fondatore Camillo Olivetti, si veda T.P.F. HOVING, *Foreword*, in MEISS, PROCACCI, BALDINI 1968, p. 13. Cfr. J. SCHWARZ, *Olivetti to Become the Museum's First Corporate Benefactor*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», n.s., XXIX, 3, 1970, pp. 163-164.

rischio il patrimonio fiorentino²⁰⁵. Procacci fu profondamente toccato dalle parole di Brandi e preferì non presenziare all'inaugurazione newyorkese per evitare ulteriori attacchi e a una quindicina di giorni dall'apertura scriveva a Meiss ansioso di conoscere quale era stata la risposta del pubblico²⁰⁶. Grazie anche al capillare *battage* pubblicitario²⁰⁷ la mostra registrò effettivamente un enorme successo di visitatori, attirati da quella che divenne il prototipo, in positivo e negativo, delle *blockbuster exhibitions*²⁰⁸. Lo scopo dei curatori, infatti, non era unicamente di far apprezzare i capolavori dell'arte fiorentina da un punto di vista estetico, ma anche di far conoscere al pubblico non specialista gli aspetti tecnici e conservativi della pittura murale e, soprattutto, le prassi operative del restauro moderno, attraverso un programma di conferenze e dimostrazioni pratiche del distacco di affreschi²⁰⁹. Inoltre, *The Great Age of Fresco* fu una «eye-opening experience» per gli artisti che la visitarono e, secondo Mel Bochner, insieme al *Cow Wallpaper* esposto da Warhol nel '66 e i graffiti del maggio parigino, influenzò la svolta verso il muralismo dell'arte americana dell'epoca²¹⁰. Una grande sensazione suscitarono i

²⁰⁵ C. BRANDI, *Queste mostre*, in "Il Corriere della Sera", 19 agosto 1968, ried. in Id., *Il patrimonio insidiato*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 394-397: 397 [con il titolo *Le mostre, ahimè!*. Successivamente avrebbe rincarato la dose definendola una «mostra indecente» nata dalla volontà di saldare un debito che non sarebbe stato necessario pagare, Id., *Museografia, mostre e restauro*, in *Problemi della tutela del patrimonio artistico, storico, bibliografico e paesistico*, Atti del convegno tra soci lincei sul tema, Roma 6-7 marzo 1969, a cura di E. Cerulli, L. Bernabò Brea, R. Bianchi Bandinelli et al., Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1970, p. 83.

²⁰⁶ AAA, MMP. Lettera di Ugo Procacci a Millard Meiss, 25 luglio 1968. Lettera di Ugo Procacci a Millard Meiss, 21 agosto 1968. Lettera di Ugo Procacci a Millard Meiss, 9 settembre 1968. Lettera di Ugo Procacci a Millard Meiss, 14 ottobre 1968: «E come va la Mostra? Quante persone la visitano? Interessano le sinopie? E quali sono gli affreschi che più piacciono al pubblico?»

²⁰⁷ T.P.F. HOVING, *In Defense of King Tut*, in "Los Angeles Times", 20 giugno 2005, <http://articles.latimes.com/2005/jun/20/opinion/oe-hoving20>. GLUECK 1968, p. 108: «The short-term, extremely well-publicized show racked up the highest attendance figures for any group exhibition in Met history - 377,171 paid admissions (\$1), with 35,451 catalogues sold (\$5)».

²⁰⁸ Sul fenomeno, ormai ampiamente studiato, si rimanda al recente: S. LÜDDEMANN, *Blockbuster: Besichtigung eines Ausstellungsformats*, Hatje Cantz, Ostfildern 2011.

²⁰⁹ AAA, MMP. Lettera di Ugo Procacci a Millard Meiss, 18 marzo 1968: «La prima sulla tecnica delle pitture murali e sul loro distacco (ho tralasciato il restauro perché altrimenti il testo veniva troppo lungo) e la seconda sulla tecnica e restauro delle pitture su tavola e su tela». Cfr. HOVING 1993, p. 155: «Harry Parker had come up with a stunning educational device - young interns in his department recreated the process of the removal and reattachment of a fresco».

²¹⁰ M. BOCHNER, "Why Would Anyone Want to Draw on the Wall?", in «October», 130, 2009, pp. 137-138. Tintori aveva peraltro restaurato le pitture di Rivera e Orozco a Città del Messico nel 1954 e nel 1968 a New York stucco l'affresco di Aline H. Ronie (S. LA PORTA, *Note biografiche di Leonetto Tintori (1908-2000)*, in «Prato: Storia e

disegni preparatori emersi sotto la pelle degli affreschi staccati, come descriveva Meiss nelle pagine del catalogo

«[...] one of the greatest additions ever made to our artistic heritage. They have brought to light a corpus of monumental drawings from a crucial period in Western painting. For the first part of this period, furthermore, we previously possessed very few drawings of any kind»²¹¹.

Lo studioso americano e Procacci alimentarono un senso di romantica meraviglia attorno alle sinopie, viste come pura espressione del genio artistico, libero dalle costrizioni formali dell'opera finita²¹². La scoperta di questi primi pensieri sottostanti, come nel caso dell'*Annunciazione* di Pietro e Ambrogio Lorenzetti dell'oratorio di San Galgano a Montesiepi, permetteva talvolta di scoprire composizioni stilisticamente più ardite o motivi iconografici meno convenzionali in seguito mutate nel risultato finale²¹³. Se la pittura lorenzettiana fu l'esempio più significativo presente in mostra, l'*underdrawing* della *Crocifissione* di Masolino da Santo Stefano degli Agostiniani a Empoli, frutto di un restauro troppo generoso per rendere il tratto più visibile, fu invece quello più indicativo della spregiudicata "corsa alla sinopia"²¹⁴. Quando la mostra newyorkese stava per chiudere, Meiss scrisse con entusiasmo che 'sinopia' era diventata una parola

Arte», 106, 2009, pp. 148-149).

²¹¹ MEISS, *Preface*, in MEISS, PROCACCI, BALDINI 1968, p. 16. Già nel 1966 auspicava un'esposizione delle sinopie a Palazzo Pitti (MEISS 1968b, p. 105).

²¹² PROCACCI, *Introduction*, in MEISS, PROCACCI, BALDINI 1968, p. 26: «[...] The *sinopia* allows one to see the purest expression of the artist, where he is not compelled to follow the designs and formulas of the period as he does when he makes the finished painting. Because they are so absolutely free, *sinopie* sometimes seem completely alien to the period in which they were created».

²¹³ L'entusiasmo per questa scoperta lorenzettiana riecheggia nella recensione di Juergen Schulz e Anne Markham (in «The Burlington Magazine», CXI, 790, 1969, pp. 50-53, 55), cui rispose Eve Borsook (in «The Burlington Magazine», CXI, 794, 1969, pp. 303-304) con alcune precisazioni iconografiche. Borsook aveva appena pubblicato una monografia sull'opera con Leonetto Tintori (*Gli affreschi di Montesiepi con annotazioni tecniche di Leonetto Tintori*, Edam, Firenze 1969).

²¹⁴ Cfr. A. CONTI, ad vocem *Sinopia*, in *L'Arte (critica e conservazione)*, a cura di R. Casanelli, A. Conti, M.A. Holly, A. Lugli, Jaca Book, Milano 1993, p. 317. Questo ciclo era stato scoperto da Procacci nel 1943, cfr. I. LAZZARONI, *Le sinopie degli affreschi di Masolino nella Cappella della Croce in Santo Stefano degli Agostiniani*, in «Bullettino storico empolesse», I-III, 1957-1959, pp. 141-154; PROCACCI 1961, pp. 61, 227. Si veda anche L. BELLOSI, *A proposito del disegno all'Albertina (dal Ghiberti a Masolino)*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze 18-21 ottobre 1978, a cura di R. Krautheimer, G. Brunetti, H. Keutner et. al., 2 voll., Olschki, Firenze 1980, I, pp. 135-146, ried. in Id., *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 205-207.

più nota di 'Garibaldi', ma alla generale meraviglia corrispose anche una risposta più critica da parte degli esperti²¹⁵. Gombrich e Van Os, infatti, ritenevano che questi disegni a uso della bottega destinati a essere coperti fossero sopravvalutati, applicando una concezione estetica derivata dall'aspetto performativo dell'arte contemporanea ingiustificata per epoche in cui l'apprezzamento estetico era riservato unicamente all'opera finita e non alle fasi intermedie²¹⁶. Questa visione critica fuorviante era il rischio che si celava dietro alla visione decontestualizzata di affreschi privati del «powerful associative power» dato dal rapporto con la loro cornice architettonica, un dato rimarcato anche dai recensori più favorevoli²¹⁷. *The Great Age of Fresco* ebbe certo il merito di divulgare gli avanzamenti degli studi sull'affresco²¹⁸, ma negli anni Sessanta si stava facendo strada la consapevolezza che la rimozione delle pitture murali portasse con sé l'irreparabile distruzione dell'«intima connessione con l'ambiente originario», come precisava Otto Demus proprio mentre gli affreschi fiorentini si apprestavano a iniziare la loro lunga *tournée*²¹⁹. Non a caso, la maggior parte degli stacchi presentati risalivano ai restauri postbellici, dal momento che quelli successivi all'alluvione non erano ancora conclusi, mentre la mostra newyorkese segnò un momento di ripensamento sulla validità dell'estrattismo preventivo²²⁰.

Dopo la tappa milanese del 1971 gli affreschi fiorentini tornarono a casa e Firenze decise di celebrare la storia del Gabinetto di

²¹⁵ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Giuseppe Marchini, 14 ottobre 1969. Marchini curò nello stesso anno una mostra di affreschi staccati: *Due secoli di pittura murale a Prato: mostra di affreschi, sinopie e graffiti dei secoli XIV e XV*, catalogo della mostra (Prato 1969), a cura di G. Marchini, Azienda Autonoma di Turismo di Prato, Firenze 1969. Cfr. R. FREMANTLE, *Frescoes in Prato*, in «Art Journal», XXX, 1, 1970, pp. 41-44.

²¹⁶ E.H. GOMBRICH, *Art Transplant. The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo*, in «The New York Review of Books», 19 giugno 1969, pp. 8-14; H.VAN OS, *Marginal Notes on 'The Great Age of Fresco'*, in «Simiolus», IV, 1, 1970, p. 6.

²¹⁷ J. CANADAY, *A Great Exhibition*, in «The New York Times», 28 settembre 1968, p. D31.

²¹⁸ A. CHASTEL, *Editorial. Les expositions*, in «Revue de l'Art», 26, 1974, p. 7; A. SMART, *Giotto to Pontormo: The Great Age of Fresco*, in «Apollo», LXXXIX, 86, 1969, pp. 256-263.

²¹⁹ O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Rusconi Editore, Milano 1969 (ed. or. ID., *Romanische Wandmalerei*, Hirmer Verlag, München 1968), p. 5. Cfr. anche W. OECHSLIN, *Il Laocoonte - o del restauro delle statue antiche*, in «Paragone», XXV, 287, 1974, pp. 3-4.

²²⁰ G. BASILE, *Considerazioni sul problema dello "stacco", oggi*, in *Fragmenta Picta*, catalogo della mostra (Roma 1989-1990), a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini et. al., Argos, Roma 1989, pp. 25-26. Tra le opere in mostra effettivamente restaurate dal CRIA: *Trinità con i Santi Gerolamo, Paola ed Eustochio* di Andrea del Castagno (Santissima Annunziata); scene dal chiostro dello Scalzo di Andrea del Sarto; *Madonna con Bambino e Santi* (Santissima Annunziata) e *Angelo Annunciante e Annunziata* (Santa Felicità) di Pontormo; *Trinità* (Santissima Annunziata) di Alessandro Allori.

Restauri e il pensionamento del suo fondatore Ugo Procacci con una mostra che fu definita «una pietra miliare nel restauro italiano e internazionale»²²¹. *Firenze Restaura* (18 marzo - 4 giugno 1972), curata da Umberto Baldini con la collaborazione del CRIA, raccolse in 61 sale circa 250 opere, tra affreschi staccati, tavole, tele, sculture e arredi, corredate da documentazione fotografica e didattica degli interventi conservativi²²². Presentando una selezione dei restauri più esemplificativi dei quarant'anni di carriera di Procacci, ricordato da un profilo scritto da Meiss nell'ultima sala a lui dedicata²²³, questa mostra costituì un momento di bilancio critico della scuola fiorentina rispondendo alle accuse di «mancanza di un rigore metodologico con oscillazioni di buon senso [...] e scarsa attenzione alla nuova frontiera della conservazione preventiva»²²⁴. Le sinopie esposte esercitarono ancora una forte suggestione tra i visitatori²²⁵, ma di fatto questa *kermesse* di «panni alla rovescia» era ormai una postuma celebrazione di «soluzioni o equivocate o ritardatarie»²²⁶. Dopo la corsa alla sinopia che aveva determinato una cattiva scelta dei supporti, rischiose sperimentazioni di materiali sintetici o addirittura a falsificazioni del disegno preparatorio sull'intonaco, negli anni Settanta si avviò una nuova fase di conservazione *in situ*, resa possibile dallo sviluppo di nuove tecniche di consolidamento e rigenerazione chimica come il bario, sperimentato dallo stesso Opificio delle Pietre Dure per il restauro degli affreschi del convento di San Marco²²⁷. Nel 1973 Giovanni

²²¹ C. ACIDINI LUCHINAT, *Umberto Baldini, il restauro, l'Opificio*, in «Critica d'Arte», s. VIII, LXIX, 32, 2007, p. 38.

²²² *Firenze restaura. Il laboratorio nel suo quarantennio*, catalogo della mostra (Firenze 1972), a cura di U. Baldini, P. Dal Poggetto, Sansoni, Firenze 1972. All'epoca non si realizzò il catalogo scientifico con le schede delle opere ma solo la guida all'esposizione, recentemente ripubblicata con l'aggiunta di alcuni apparati in occasione dei quarant'anni dalla mostra, *Firenze restaura. Il Laboratorio nel suo quarantennio. Guida alla mostra*, a cura di U. Baldini, P. Dal Poggetto, nuova edizione a cura di M. Ciatti, Edifir, Firenze 2013. Si faccia riferimento, inoltre, al sito internet che ripercorre le vicende dell'esposizione corredato da un cospicuo materiale fotografico: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/200/firenze-restaura-2012-la-mostra-virtuale>. Si veda, infine, il racconto appassionato che, molti anni dopo, Dal Poggetto fece di questa esperienza: P. DAL POGGETTO, *Quando eravamo tanto giovani. In memoria di Umberto Baldini*, in «Critica d'Arte», s. VIII, LXX, 35-36, 2008, pp. 125-128.

²²³ O. CASAZZA, *Umberto Baldini: il passato, il futuro*, in «Critica d'Arte», s. VIII, LXIX, 32, 2007, p. 67. In questa sezione fu usato un testo di Meiss come profilo biografico di Procacci: M. MEISS, *Ugo Procacci: Forty Years in the Florentine Soprintendenza*, in «The Burlington Magazine», CXV, 838, 1973, pp. 41-42.

²²⁴ CIATTI 2007, p. 42.

²²⁵ V. PILON, *Firenze Restaura*, in «Arte Cristiana», LX, 596, 1972, pp. 309-327: 309.

²²⁶ C. BRANDI, *Le gemme lavate dal fango*, in «Il Corriere della Sera», 21 marzo 1972, ried. in *Id.*, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, Editori Riuniti, Roma 2005 (I ed. 1994), pp. 271-273. Cfr. anche CONTI 1981, p. 101.

²²⁷ Questo metodo - in seguito abbandonato per la sua non reversibilità - fu pre-

Urbani allora alla guida dell'ICR nel suo testo programmatico *Problemi di conservazione* (1973) parlò di conservazione preventiva e tutela del rapporto tra opera e contesto ambientale, come espressione di un nuovo corso critico-metodologico tradotto poi nell'esperienza della Commissione Franceschini e nell'istituzione del Ministero dei Beni Culturali²²⁸.

sentato alla Conferenza dell'ICOM di Amsterdam del 1969. Cfr. U. BALDINI, *Restauro chimico strutturale di affreschi solfatati*, in *Metodo e scienza. Operatività e ricerca nel restauro*, catalogo della mostra (Firenze 1982), a cura di U. Baldini, Sansoni, Firenze 1982, pp. 265-269; M. MATTEINI, *Il metodo del bario nel restauro degli affreschi*, in «Critica d'Arte», n.s., XLIV, 166-168, 1979, pp. 182-184; D. DINI, M. SCUDIERI, *Gli affreschi di S. Marco nella storia del restauro* e M. MATTEINI, A. MOLES, *Aspetti critici del trattamento fondato sull'impiego di idrato di Bario*, in *Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione*, a cura di C. Danti, M. Matteini, A. Moles, Centro Di, Firenze 1990, pp. 269-288, 297-302.

²²⁸ G. URBANI, *Problemi di conservazione*, Compositori, Bologna 1973; C. BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy*, Electa, Milano 2006, pp. 99-144. Su Giovanni Urbani (1925-1994): B. ZANARDI, S. SETTIS, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Skira, Milano 2009; G. BASILE, *La conservazione dei beni culturali come interesse vitale della società. Appunti sulla figura e l'opera di Giovanni Urbani*, Il Prato, Saonara 2010; S. CECCHINI, *L'apertura al futuro" della teoria del restauro. La lezione di Brandi letta da Giovanni Urbani*, in *Arte e memoria dell'arte*, Atti del convegno, Viterbo 1-2 luglio 2009, a cura di M.I. Catalano, P. Mania, Gli Ori, Pistoia 2011, pp. 235-248; *Giovanni Urbani. Per una archeologia del presente. Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di B. Zanardi, Skira, Milano 2012.

CAPITOLO V

“Meiss-fortunes” italiane

5.1. Prime impressioni italiane di un conoscitore

Meiss arrivò la prima volta in Italia nel 1928 quando stava conducendo i propri studi sulla pittura primitiva senese e pisana sotto la guida da Offner, il quale dagli anni Venti trascorreva lunghi periodi nella propria abitazione fiorentina di Borgo degli Albizzi. Meiss allora entrò in contatto con la colonia anglosassone insediata tra Siena e Firenze e vi conobbe il rappresentante più illustre, Bernard Berenson¹; nel corso delle proprie ricerche frequentò inoltre le soprintendenze toscane stringendo amicizia con il coetaneo Ugo Procacci e altri membri di quella generazione di conservatori accanto ai quali si sarebbe più tardi battuto per la tutela del patrimonio². Nel solco offneriano, Meiss contribuì con i lavori su Ugolino Lorenzetti e Francesco Traini alla riscoperta dei centri artistici extrafiorentini, in special modo delle scuole pisana e senese, avvicinandolo così agli storici dell'arte che in quegli anni ne stavano avviando la ricostruzione storiografica, come lo stesso Procacci e, soprattutto, Enzo Carli³. Di quest'ultimo recensì

¹ Sulla presenza anglosassone in Toscana si rimanda a *Gli angloamericani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, Atti del convegno, Fiesole 19-20 giugno 1997, a cura di M. Fantoni, Bulzoni, Roma 2000; *I giardini delle regine: il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura angloamericana fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze 2004), a cura di M. Ciacci, M.G. Gobbi Sica, Sillabe, Livorno 2004; *Americani a Firenze. Sargent e gli impressionisti del nuovo mondo*, catalogo della mostra (Firenze 2012), a cura di F. Bardazzi, C. Sisi, Marsilio, Venezia 2012.

² U. PROCACCI, *Millard Meiss. In Memoriam*, in «Prospettiva», 2, 1975, p. 53.

³ Su Carli (1910-1999) si rimanda ai saggi contenuti nel numero monografico del «Bullettino senese di storia patria» (CVI, 1999) oltre a: A. GHISSETTI GIAVARINA, *Enzo Carli e l'Abruzzo*, in «Rivista abruzzese», LIII, 1, 2000, pp. 44-46; M.L. TESTI CRISTIANI, *Enzo Carli critico d'arte e maestro*, in «Critica d'Arte», s. VIII, LXII, 6, 2000, pp. 66-73; F. TORCHIO, *Memorie in bianco e nero. Testimonianze di tutela e dispersioni del patrimonio*

positivamente il volume *Le sculture del Duomo di Orvieto*⁴, estendendo il proprio apprezzamento al gruppo di studiosi fautori della rinascita dell'arte pisana, questione peraltro oggetto della prima lettera di un cospicuo carteggio tra i due iniziato nell'immediato dopoguerra⁵. Nonostante il «sentimento di una amicizia devota e affettuosa» che legò Carli a Meiss, tra i due storici dell'arte vi fu sempre una certa «disparità di vedute» sia sulla questione «Ugolino Lorenzetti», che il toscano non accettò mai di identificare con il Maestro dell'Ovile e Bartolomeo Bulgarini, sia, soprattutto, sulla distinzione che il collega americano aveva fatto tra Francesco Traini e il Maestro del Trionfo di San Tommaso, di cui discussero sino agli anni Settanta⁶. Il problema Traini, in particolare, comportò per Meiss entrare nel vivo delle *querelles* attribuzionistiche e, nella fattispecie, affrontare un primo scontro con il principe dei conoscitori Roberto Longhi, il quale, come si è visto, preferì allontanare il *Trionfo della Morte* da natali pisani sostenendo una filiazione padana, una linea sposata dalla critica italiana sino all'arrivo di Bellosi⁷. Se la militanza antifascista e l'impegno per la tutela delle opere minacciate dalla guerra avevano tenuto insieme storici dell'arte dai temperamenti e orientamenti metodologici molto diversi in una sorta di fragile equilibrio unitario, la situazione andò

artistico di Siena e Pitigliano attraverso il fondo storico dell'archivio fotografico della Soprintendenza di Siena e Grosseto, ali edizioni, Asciano 2004, pp. 18-19; R. BARZANTI, *Enzo Carli che torna a Pisa*, in «Bullettino senese di storia patria», 112, 2006, pp. 626-630; B. SANTI, ad vocem *Enzo Carli*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura di M.G. Bernardini, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 154-157; M. PIERINI, *Per i cento anni dalla nascita di Enzo Carli*, in «Bullettino senese di storia patria», 117, 2010, pp. 656-658; *Lo storico dell'arte ben temperato. Studi in memoria di Enzo Carli*, a cura di A. Caleca, Pacini, Ospedaletto 2013.

⁴ E. CARLI, *Le sculture del Duomo di Orvieto*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1947; M. MEISS, *Enzo Carli*, *Le sculture del Duomo di Orvieto*, in «Magazine of Art», XLI, 8, 1948, p. 321.

⁵ AAA, MMP. Lettera di Enzo Carli a Millard Meiss, 28 marzo 1949. Oltre agli AAA, il carteggio è conservato presso il Fondo Enzo Carli alla Biblioteca di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena, dove è stato consultato grazie alla gentile collaborazione di Elisabetta Nencini. Ne fa recente menzione anche Bernardina Sani (*Dialoghi di pittura e scultura senese con storici dell'arte europei e americani dal carteggio di Enzo Carli*, in CALECA 2013, pp. 77-78).

⁶ AAA, MMP. Lettera di Enzo Carli a Millard Meiss, 25 settembre 1960. UNISI, BLF, Fondo Enzo Carli. Lettera di Millard Meiss a Enzo Carli, 11 settembre 1971: «E [sic] vero, come Lei dice, che non siamo d'accordo sul problema di Traini e di questo periodo pisano, ma sono molto lieto, e riconoscente, che questo disaccordo non ha mai disturbato la nostra vecchia sincera amicizia».

⁷ Gli esiti della *Mostra giottesca* del '37 porteranno Offner in rotta di collisione con Longhi e con buona parte della critica in Italia, generando una generale contrapposizione tra storici dell'arte anglosassoni e italiani, che ebbe un riflesso anche nell'inasprimento dei toni delle dispute attributive in cui Meiss fu coinvolto, prima con la *Flagellazione Frick* e poi soprattutto con la questione giottesca, si faccia riferimento al Cap. 1.

mutando profondamente negli anni Cinquanta, quando - per usare l'ossimora definizione di Carlo Gamba - quelle *convergenze critiche divergenti* si radicalizzarono e sfociarono in un clima «da guerra fredda» con cui Meiss si trovò a fare i conti⁸. Sui rapporti, sempre più fitti dalla metà degli anni Cinquanta, che lo studioso americano intrecciò con numerosi colleghi italiani iniziò a pesare una divisione in 'scuole'⁹. La ben nota litigiosità degli storici dell'arte italiani «dediti a mordersi e punzecchiarsi» oppure a ignorarsi¹⁰ avevano raggiunto un tale livello di esasperazione che nel 1954 Lionello Venturi implorava una tregua di almeno un anno per risanare l'aria fattasi irrespirabile¹¹. Le ruggini Longhi vs. Ragghianti e Longhi vs. Venturi risalenti agli anni prima della guerra, cui ora si aggiungevano lo scontro Longhi vs. Salmi nonché la lotta Salmi vs. Marangoni sembravano acquisirsi ulteriormente all'interno delle schiere dei discepoli, soprattutto quella longhiana. Gli schieramenti dei 'fedelissimi allievi' delle scuole venturiana e longhiana portarono nel corso del dopoguerra a sviluppare declinazioni metodologiche diverse, pur mantenendo complessivamente un saldo fondamento crociano¹². A tal proposito, nel 1948 Meiss tracciava un quadro della storia dell'arte in Italia viziata da un forte localismo e dominata da un'estetica neoidealista che portava gli studiosi a occuparsi unicamente di forma e lo stile, escludendo ogni problema di iconografia e interpretazione¹³. Gli ambienti accademici americani forti nel proprio credo pragmatico deweiano non condividevano le posizioni crociane italiane, come era evidente dalla polemica consumatasi appena qualche anno prima sulle pagine dell'«Art Bulletin» attorno al *History of Art Criticism* di

⁸ C. GAMBA, *Convergenze critiche divergenti: la generazione degli storici dell'arte nati nei primi tre lustri del Novecento*, in «Predella», 28, 2010, http://www.predella.it/archivio/indexc877.html?option=com_content&view=article&id=104&catid=60&Itemid=88.

⁹ Sulla situazione critica in Italia nel secondo dopoguerra si rimanda a G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino 1995, pp. 331-340.

¹⁰ APEB, Lettera di Enzo Carli a Eugenio Battisti, 26 novembre 1957.

¹¹ L. VENTURI, *Si propone una tregua*, in «Commentari», V, 3, 1954, p. 167: «Il Mondo ci accusa di essere cannibali, e non abbiamo nemmeno più la forza di protestare. Si propone la tregua di un anno. Naturalmente le discussioni sui fatti e sulle idee debbono continuare. Ma se per un anno si mettessero da parte gl'insulti personali, l'animo più calmo e il cervello schiarito polemizzerebbero in un modo più decente».

¹² G. AGOSTI, *Longhi editore fra Berenson e Venturi*, in B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli, C. Montagnani, Adelphi, Milano 1993, p. 234. Sui condizionamenti dell'estetica crociana si veda il sempre valido G. ERCOLI, *La critica italiana tra crocianesimo e pura visibilità*, in «Antichità Viva», XXVI, 5-6, 1987, pp. 5-11.

¹³ M. MEISS, *The Condition of Historic Art and Scholarship in Italy*, in «College Art Journal», VII, 3, 1948, pp. 199-202: 201. Sulla ricezione di Croce fuori dall'Italia si rimanda a R. PARIS, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 1975, vol. IV*, pp. 716-736.

Lionello Venturi¹⁴. Il registro di questa divergenza metodologica si fece molto acceso nei primi anni del dopoguerra e la reazione americana al *Giudizio sul Duecento* fu un chiaro esempio di come le questioni teoriche prendessero il sopravvento anche nelle discussioni sui singoli fenomeni figurativi. Edward B. Garrison, infatti, ricondusse la lettura antibizantina di Longhi alla limitata visione idealista di Croce che aveva contagiato la critica italiana unicamente attenta alla forma poetica e non alla realtà storica e materiale dell'opera¹⁵. Poco dopo Charles R. Morey inasprì ulteriormente i toni parlando di Croce come di una minaccia per la storia dell'arte italiana, una deriva ideologica che aveva portato a escludere «the importance of content, environment and historical evolution»¹⁶. In questo clima Longhi rimproverava a Meiss con malcelato risentimento di non averlo difeso dalle accuse di Garrison, ma l'americano preferì tenersi fuori dallo scontro¹⁷.

¹⁴ Sulla questione e, più in generale, sugli anni americani di Venturi si rimanda a C.E. GILBERT, *Lionello Venturi e l'America* e C. CIERI VIA, *Lionello Venturi e le Lezioni americane*, in *Lionello Venturi e i nuovi orizzonti di ricerca della storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 10-12 marzo 1999, a cura di S. Valeri, CAM Editrice, Roma 2002 («Storia dell'arte», 101, 2002), pp. 11-14, 41-46; R. GOLAN, *The Critical Moment: Lionello Venturi in America*, in *Artists, Intellectuals, and World War II. The Pontigny Encounters at Mount Holyoke College, 1942-1944*, a cura di C. Benfey, K. Remmler, University of Massachusetts Press, Amherst MA 2006, pp. 122-132; F. TORCHIANI, *Lionello Venturi e un invito alla "casa italiana" della Columbia University*, in «Rivista Storica Italiana», CXXII, 3, 2010, pp. 1235-1243; M. PERILLO MARCONE, *L'esilio americano di Lionello Venturi*, in L. VENTURI, *Art Criticism Now*, a cura di M. Perillo Marcone, Nino Aragno, Torino 2010, pp. XV-XCII.

¹⁵ E.B. GARRISON, *The Role of Criticism in the Historiography of Painting*, in «College Art Journal», X, 2, 1951, pp. 110-120: 111: «The idealist criticism plaguing the realist historian today duplicated in many ways the aestheticism that plagued Giovanni Morelli in the mid-nineteenth century by pretending through direct apperception to penetrate to the "soul" of artifacts and to attribute them by this means».

¹⁶ C.R. MOREY, *Art and the History of Art in Italy*, in «College Art Journal», X, 3, 1951, pp. 219-222: 220.

¹⁷ AAA, MMP. Lettera di Roberto Longhi a Millard Meiss, 23 febbraio 1952: «Naturalmente io non posso pretendere che i migliori studiosi americani (fra cui mi onoro di considerarLa) assumessero le mie difese; ma non posso astenermi dall'esprimerLe la mia tristezza nel rilevare che, rispondendo alla mia polemica, e trattandosi di un articolo dove io consideravo anche il caso Garrison, Ella non abbia colta l'opportunità di esprimere la Sua deplorazione per lo stolto e ignobile e mendace attacco del Garrison contro di me». Lettera di Millard Meiss a Roberto Longhi, 4 marzo 1952: «In your article you do distinguish clearly between the case of Garrison and myself, but I must confess that I felt that the discussion of G. at the end of the article was bound to color for the reader his impression of the earlier part. This last section did seem to me to cast a pall over what preceded it».

5.2. Panofsky americano e candido iconologo

L'irriducibile vocazione crociana, ulteriormente rafforzata dal rigore del purovisibilismo, portò gli storici dell'arte italiani a guardare a ogni approccio iconologico o storico-culturale con diffidenza o addirittura aperta ostilità, segnando, almeno fino alla seconda metà degli anni Sessanta, com'è noto, la sfortuna di Panofsky¹⁸. Le sorti critiche di Meiss, furono strettamente legate a quelle del suo maestro, sebbene, per certi versi, la sua familiarità con i problemi della *connoisseurship* lo ponesse in una posizione ambivalente come si evince dai suoi rapporti, certo non sempre facili, con Longhi e la sua scuola. Fu così che lo studioso americano figurò tra i collaboratori al volume offerto a Longhi per il suo settantesimo compleanno con un contributo sui rapporti tra la cultura cortese lombarda e quella oltralpina, il quale, a memoria di Castelnuovo, fu peraltro lo scritto più apprezzato dal conoscitore italiano¹⁹. Provocatoriamente era stato chiesto anche a Panofsky di partecipare e questi non poté nascondere il proprio stupore per un invito che giungeva proprio a ridosso della pubblicazione del libro su Correggio in risposta alle critiche nei confronti dell'iconologia della monografia di Longhi²⁰. Un'eventuale presenza di Panofsky sarebbe stata quantomeno imbarazzante, dal momento che proprio nell'introduzione al volume

¹⁸ Sulla sfortuna dell'iconologia in Italia si veda: S. MAMINO, *Il metodo iconologico in alcuni contributi recenti*, in «Rivista di Estetica», XXII, 10, 1982, pp. 118-132; G. AGOSTI, *Qualche voce italiana della fortuna storica di Aby Warburg*, in «Quaderni Storici», n.s., 58, 1985, pp. 39-50; A. GENTILI, *Tiziano, Panofsky e l'iconologia in Italia*, in E. PANOFSKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1997, pp. XV-XLI; C. CIERI VIA, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, La Nuova Italia, Roma 1994, pp. 194-199.

¹⁹ M. MEISS, *An Early Lombard Altarpiece*, in *Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, a cura di S. Bottari, Sansoni, Firenze 1962 («Arte antica e moderna», IV, 1961), pp. 125-133. Enrico Castelnuovo, in una comunicazione personale, ricordò che Longhi aveva apprezzato il testo di Meiss sopra tutti gli altri. AAA, MMP. Lettera di Roberto Longhi a Millard Meiss, 9 giugno 1962: «Le sono vivamente grato di averlo voluto pubblicare in quella speciale occasione e vorrei pregarLa di accogliere i sensi del mio più sentito apprezzamento».

²⁰ *Korr.*, IV, p. 860 [Erwin Panofsky - Millard Meiss, 3 febbraio 1961]: «It might also amuse you to hear that I, too, was asked to contribute an article to the Longhi *Festschrift*, which is all the funnier as I make some mild fun of him in the little Correggio book which has just received my *imprimatur*. Of course, I should be unable to comply, even if I wanted to, for want of both time and ideas». E. PANOFSKY, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, The Warburg Institute, London 1961; R. LONGHI, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, Siglaeffe, Genova 1956. Nel 1932 Panofsky, prima ancora di qualsiasi contatto diretto con il conoscitore italiano, riconosceva a Longhi di essere un grande esperto di pittura barocca, laddove a livello personale «he is said to be rather egoistic and peculiar about his "discoveries"», in *Korr.*, I, p. 514 [Erwin Panofsky - Margaret Barr, 2 agosto 1932].

Stefano Bottari si scagliava contro quei “nuovi” approcci, quali la sociologia «pseudoscienza dell’anonimo e dell’anonimato», contro coloro che cercavano di spiegare i fenomeni artistici con la «tematica delle opere» e con «l’astrazione degli inventari iconografici» o con la storia della cultura, dimenticando i valori figurativi²¹. Non è tuttavia possibile riassumere il complesso quadro critico di quel momento in una semplicistica manichea contrapposizione “iconologia vs. *connoisseurship*” e all’interno delle stesse file longhiane vi era spazio per posizioni di segno diverso. Infatti, appena due anni dopo, sulla stessa «Arte Antica e Moderna» che aveva ospitato gli scritti dedicati a Longhi, Arturo C. Quintavalle recensiva la traduzione einaudiana de *The Meaning in the Visual Arts* contemplando i «fertili risultati» della prospettiva storico-culturale di Panofsky, mentre su «Paragone» Previtali rimproverava alla critica italiana di aver preferito il supercrociano Schlosser a «uno dei massimi storici e metodologi dell’arte»²². In particolare, Giovanni Previtali²³ – il principale esponente della “sinistra longhiana” che si era formato con il Longhi “terza maniera” interessato al restauro, alla storia del collezionismo e alla riflessione metodologica – sviluppò una maggiore apertura verso approcci che potessero liberare le nuove generazioni di storici dell’arte italiani dal comune nemico della «storiografia di stretta osservanza crociana» e della «critica pseudostilistica»²⁴. Già nel 1955 Giulio C. Argan aveva proposto una traduzione di Panofsky presso Einaudi e un anno dopo contattava lo studioso tedesco affinché collaborasse alla *Enciclopedia*

²¹ S. BOTTARI, *Premessa*, in BOTTARI 1962, pp. 11-12. Su Stefano Bottari (1907-1967): C. VOLPE, *In memoriam Stefano Bottari*, in «Arte Antica e Moderna», 34-36, 1966, pp. 105-107; C. GNUDI, *Stefano Bottari*, in «Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», n.s., 17-19, 1965-1968, pp. 39-60; L.S. AGNELLO, *Studiosi siciliani recentemente scomparsi: Stefano Bottari*, in «Palladio», n.s., XVIII, 1968, pp. 216-217.

²² A.C. QUINTAVALLE, *E. Panofsky. Il significato nelle arti visive*, in «Arte Antica e Moderna», 21, 1963, pp. 93-95; 94; G. PREVITALI, *‘La prospettiva come forma simbolica’, di E. Panofsky*, in «Paragone», XII, 141, 1961, pp. 52-58; Id., *‘Il significato delle arti visive’, di Erwin Panofsky*, in «Paragone», XIV, 161, 1963, pp. 68-72. Cfr. anche Id., *Il ruolo dell’antichità nel Rinascimento*, in “L’Unità”, 15 gennaio 1972, ried. in Id., *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici 1962-1988*, Paparo Edizioni, Napoli 1999, pp. 125-127.

²³ Su Previtali (1934-1988) si rimanda a *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, 2 voll., Centro Di, Firenze 1988-1989 («Prospettiva», 53-56, 1988-1989; 57-60, 1989-1990); L. BELLOSI, *Previtali e la scultura*, in G. PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Einaudi, Torino 1990, pp. XXI-XXXIII; G. ROMANO, *Giovanni Previtali e la Storia dell’Arte* (1993), in Id., *Storie dell’arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali, Donzelli*, Roma 1998, pp. 93-107; A. GALANSINO, *Giovanni Previtali: l’eredità di Longhi tra marxismo e “connoisseurship”*, in *L’occhio del critico: storia dell’arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Vallecchi, Firenze 2009, pp. 173-184.

²⁴ G. PREVITALI, *Introduzione*, in E. PANOFSKY, *Studi di iconologia. i temi umanistici nell’arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975, p. XIX.

*Universale dell'Arte*²⁵. Nonostante l'impegno di Argan per aprire una via italiana al pensiero di panofskiano fosse proseguito nel 1963 con il conferimento della *laurea honoris causa* presso "La Sapienza" di Roma²⁶ e sei anni dopo con la dedica del noto editoriale di «Storia dell'arte»²⁷, i critici crociani più ortodossi continuarono ad accanirsi contro quel metodo ritenuto, quando non addirittura pernicioso, meramente ausiliario alla storia dell'arte fondata sull'analisi formale²⁸. Nel 1963, con l'ultimo passaggio di consegne, Meiss succedeva al padre dell'iconologia alla cattedra di Princeton e veniva consacrato il «Panofsky americano»²⁹, mentre venivano pubblicati i suoi saggi più iconologici come l'articolo sul *San Francesco* di Bellini o quello sulla *Sacra conversazione* di Piero della Francesca³⁰. Questo significò entrare nel mirino degli attacchi di Ragghianti, già fortemente critico nei confronti del libro sulla peste negli anni Cinquanta, il quale accusò la scuola iconologica di essere causa dell'immissione nel mondo accademico americano di un'anacronistica *Kultur* germanica di cui il «candido iconologo» Meiss era il più illustre rappresentante³¹.

²⁵ L'intento di Argan era rafforzare la «linea Panofsky»: Lettera di Giulio C. Argan del 18 novembre 1955 cit. in L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 745, nota 495. Cfr. Korr, III, pp. 964-965 [Erwin Panofsky - Giulio C. Argan, 26 aprile 1956]. Sul rapporto Argan-Panofsky e il relativo carteggio si vedano i recenti contributi di C. CIERI VIA, *Giulio Carlo Argan e l'eredità del Warburg Institute fra Europa e Stati Uniti e Documenti inediti su Giulio Carlo Argan e il Warburg Institute*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, Atti dei Convegni per le celebrazioni del centenario della nascita di Giulio Carlo Argan, Roma 19 novembre 2009, Ivi 9-11 dicembre 2010, a cura di C. Gamba, Electa, Milano 2012, pp. 117-128, 194-203. Su Argan (1909-1992) si rimanda agli atti del convegno citato e al precedente *Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell'arte*, Atti del Convegno di Studi, Roma 26-28 febbraio 2003, a cura di S. Valeri, CAM, Roma 2005 («Storia dell'arte», 112, supplemento).

²⁶ Korr, V, pp. 232-233 [Erwin Panofsky - Giulio C. Argan, 4 giugno 1962]. Il discorso pronunciato alla cerimonia di conferimento è trascritto in CIERI VIA 2012b, p. 203. Nel 1965 Salmi e Argan propongono il nome di Charles de Tolnay per una seconda *laurea honoris causa*, si veda M.C. MASCIÀ, *Argan professore alla Sapienza attraverso i Verbalisti della Facoltà di Lettere e Filosofia (1959-67)*, in Gamba 2012, pp. 411-412.

²⁷ G.C. ARGAN, *La storia dell'arte*, in «Storia dell'arte», 1-2, 1969, pp. 5-36. Questo scritto fu riproposto in alcuni suoi contenuti al pubblico anglosassone: ID., R. WEST, *Ideology and Iconology*, in «Critical Inquiry», II, 2, 1975, pp. 297-305.

²⁸ C. BRANDI, *Le due vie*, Laterza, Bari 1966, p. 181; F. NEGRI ARNOLDI, ad vocem *Iconografia e iconologia*, in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Arte 2*, a cura di G. Previtali, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1971, I, pp. 227-238.

²⁹ G. PREVITALI, *Introduzione*, in G. KUBLER, *La forma del tempo*, Einaudi, Torino 1976, p. XI.

³⁰ I saggi in questione, infatti, apparvero nel 1963 e nel 1971, rispettivamente su «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte» e «Quaderni della Pinacoteca di Brera».

³¹ C.L. RAGGHIANI, *Domande risposte*, in «Critica d'Arte», s. IV, LII, 13, 1987, pp. 3-4. Su Ragghianti e l'iconologia si rimanda a J. COOKE, *Uno scambio epistolare tra Carlo L. Ragghianti e Fritz Saxl con una nota critica*, in «Annali di Critica d'Arte», VI, 2010, pp. 547-572; G. TARGIA, *Ragghianti e l'iconologia: testimonianze e frammenti di un dia-*

5.3. Frequentazioni meissiane

5.3.1. Longhi e Salmi

Il primo contatto epistolare tra Meiss e Roberto Longhi³² in relazione al dibattito sulla tavoletta della collezione Frick si concluse formalmente ribadendo che le reciproche differenze erano «professional (critical) rather than personal» e rinnovando la reciproca stima³³. Successivamente, lo storico dell'arte americano si rivolse nuovamente a Longhi affinché pubblicasse su «Paragone» una nota in risposta a Giuseppe Fiocco, il quale aveva definito *Mantegna as Illuminator* «un'impresa eruditissima ma senza costrutto» e ricusato l'attribuzione all'artista padovano proponendo il nome di Leonardo Bellini³⁴. Nonostante anni prima Longhi avesse condotto un'aspra polemica con Fiocco proprio intorno alla sua monografia mantegnesca del 1927, in questa vicenda prese le parti del collega veneto e non accolse la richiesta di Meiss³⁵. Molto seccato dalla mancata pubblicazione e possibilità di controbattere allo studioso, il cui nome aveva ironicamente storpiato in «Siocco» in una lettera

logo mancato, in «Predella», X, 28, 2010, http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=116&catid=60&Itemid=88.

³² A fronte di una letteratura sterminata sullo studioso italiano (1890-1970) si limita il riferimento ai contributi più recenti: S. BENASSI, *Roberto Longhi*, in *L'occhio del critico: storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Vallecchi, Firenze 2009, pp. 69-84 [con bibliografia precedente]; L. LORIZZO, *Roberto Longhi "romano" (1912-1914). Gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, in «Storia dell'Arte», n.s., 25-26, 2010, pp. 183-208.

³³ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Roberto Longhi, 4 marzo 1952.

³⁴ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Roberto Longhi, 9 novembre 1959. G. FIOCCO, *Andrea Mantegna as Illuminator*, in «Paragone», IX, 99, 1958, pp. 55-58. Fiocco aveva dedicato all'artista padovano una monografia (1927) riedita proprio l'anno successivo alla recensione, si veda ID., *L'arte di Andrea Mantegna*, Neri Pozza Editore, Venezia 1959² (prima edizione Casa Editrice Apollo, Bologna 1927).

³⁵ Sul rapporto tra Longhi e Fiocco si veda F. BERNABEI, *Il laboratorio critico di Giuseppe Fiocco*, in *Il magistero di Giuseppe Fiocco*, Atti della Giornata di studi, Padova 6 giugno 2005, Fondazione Giorgio Cini, Olschki, Firenze 2007 («Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XXVII), pp. 225-241. Sulla polemica mantegnesca: F. MAZZOCCA, *Antirinascimento ferrarese: l'Officina di Longhi e il mito di Funi*, in *Artisti e cultura visiva del Novecento*, catalogo della mostra (Pistoia 1980), a cura di B. Cinelli, F. Mazzocca, M.C. Tonelli, Comune di Pistoia, Pistoia 1980, pp. 65-67; G. PINNA, *Per una critica della critica. Un Carpaccio "nazionale" tra Giuseppe Fiocco e Roberto Longhi*, in «Studi di Storia dell'Arte», 7, 1996, pp. 333-345; F. BERNABEI, *Itinerari ottocenteschi dello Squarcione*, in *Francesco Squarcione "Pictorum gymnasiarcha singularis"*, Atti delle Giornate di studio, Padova 10-11 febbraio 1998, a cura di A. De Nicolò Salmazo, Il Poligrafo, Padova 1999, pp. 37-52; L. GALLO, «Vita Artistica» e «Pinacotheca» (1926-1932), con prefazione di G.C. Sciolla, CB Edizioni, Poggio a Caiano 2010, pp. 124-134.

a Procacci³⁶, si rivolse allora alla nemesi longhiana Mario Salmi, il quale dolendosi per «l'assoluta mancanza di urbanità» di Fiocco gli promise una recensione sulla propria rivista, senza però mantenere la promessa³⁷. I rapporti tra Meiss e Longhi s'incrinarono ulteriormente dopo che quest'ultimo anticipò l'attribuzione al Maestro di Cesi di un polittico in collezione Ephrussi che Meiss pubblicò nel contributo ai *Festschrift* per Salmi³⁸. Profondamente amareggiato lo studioso americano accusò Longhi di essere stato informato da Zeri, sicché questi gli promise un pubblico chiarimento dell'equivoco in seguito mai fornito³⁹. Una decina di anni dopo Boskovits ricordava la «bad experience» del Maestro di Cesi, ma fu solo in tempi più recenti che Marilyn Aronberg Lavin restituì a Millard Meiss la primogenitura delle ricerche⁴⁰. Dopo l'*impasse* Ephrussi gli scambi tra i due studiosi si fecero più rari e i toni più formali e distaccati: nell'ultima lettera del 1964 il conoscitore italiano si complimenta per l'articolo sul Dante Yates Thompson e sebbene non concordasse sull'attribuzione a Priamo della Quercia il contrasto sembrava tornato su un piano professionale⁴¹.

Con Mario Salmi i rapporti si mantennero su un altro piano; entrambi impegnati nelle operazioni di tutela e salvaguardia del patrimonio dopo la guerra, i contatti istituzionali tra i due furono frequenti, soprattutto per il ruolo di Salmi all'interno della sezione italiana del Comité International d'Histoire de l'Art e per la sua

³⁶ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Ugo Procacci, 6 ottobre 1958: «My own ascriptions may not be right, but they are certainly nearer the truth than the preposterous attributions that he himself proposes».

³⁷ AAA, MMP. Lettera di Mario Salmi a Millard Meiss, 26 marzo 1959.

³⁸ R. LONGHI, *Un dossale italiano a St. Jean-Cap-Ferrat*, in «Paragone», XII, 141, 1961, pp. 11-19; M. MEISS, *Reflections of Assisi: A Tabernacle and the Cesi Master*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di G. de Francovich, A. Marabottini, V. Martinelli et. al., 3 voll., De Luca, Roma 1961-1963, II, pp. 75-111.

³⁹ AAA, MMP. Lettera di Roberto Longhi a Millard Meiss, 9 giugno 1962: «Tengo a dirLe che non fu lo Zeri ad avvertirmi di quel dipinto, ma furono amici di Nizza a farmelo vedere e a fornirmene fotografie, senza dirmi, perché evidentemente non lo sapevano, ch'Ella se ne stava occupando. Anch'io ne ero perfettamente ignaro». AAA, MMP. Lettera di Roberto Longhi a Millard Meiss, 15 maggio 1963: «Come Lei potrà immaginare, data la mancanza di ogni canale di comunicazione fra me e il gruppo Salmi (che risulta anche dalla mia assenza nel *Festschrift*), io non ebbi alcuna notizia del Suo articolo fino a ieri quando ho comperato i tre volumi della miscellanea in onore del Salmi stesso».

⁴⁰ AAA, MMP. Lettera di Miklós Boskovits a Millard Meiss, 17 febbraio 1971. M. ARONBERG LAVIN, *The "Stella Altarpiece". Magnum Opus of the Cesi Master*, in «Artibus et Historia», XXII, 44, 2001, pp. 9-22: 9, 15.

⁴¹ AAA, MMP. Lettera di Roberto Longhi a Millard Meiss, 8 novembre 1964. Cfr. M. MEISS, *The Yates Thompson Dante and Priamo della Quercia*, in «The Burlington Magazine», CVI, 738, 1964, pp. 403-412.

nomina a membro del Consiglio Superiore del Ministero⁴². Animato dalla stessa volontà di favorire la collaborazione internazionale, Meiss accettò con entusiasmo di partecipare al comitato scientifico dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte* patrocinato da Salmi⁴³, senza riuscire ad avere un ruolo attivo, come dimostra l'abbandonata redazione della voce *Francesco Traini*⁴⁴. Lo storico dell'arte americano in quegli anni s'interessò anche alla promozione oltreoceano della rivista «Commentari» fondata da Salmi e Lionello Venturi nel 1950, senza peraltro vedere mai ospitati i suoi contributi o pubblicate recensioni al *Mantegna* e al «magnifico libro» sull'arte alla corte del Duca di Berry⁴⁵. In altri casi l'intercessione del potente storico dell'arte italiano fu più fruttuosa come quando nel 1967 invitò Meiss al *Congresso giottesco* o ancora quando appoggiò la sua nomina a corrispondente straniero all'Accademia dei Lincei nel 1974⁴⁶ e sicuramente più felice e costruttivo il loro rapporto sul piano della conservazione e della divulgazione⁴⁷.

⁴² Su Salmi (1899-1980) si rimanda a *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, Atti del Convegno Internazionale, Arezzo - Firenze 16-19 novembre 1989, a cura di M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, A. Fatucchi, M.G. Paolini, 2 voll., Polistampa, Firenze 1993 [in particolare il vol. I]; *Mario Salmi: storico dell'arte e umanista*, Atti della giornata di studio, Roma 30 novembre 1990, a cura di G.C. Argan, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1991.

⁴³ AAA, MMP. Lettera di Mario Salmi a Millard Meiss, 3 marzo 1956. Lettera di Millard Meiss a Mario Salmi, 3 aprile 1956. *Enciclopedia universale dell'arte*, a cura dell'Istituto per la Collaborazione Culturale, 16 voll., Sansoni, Firenze 1958-1978. *Encyclopaedia of World Art*, Istituto per la Collaborazione Culturale, McGraw-Hill, New York 1959-1967.

⁴⁴ Meiss si offrì di redigere egli stesso la voce su Francesco Traini, ma alla fine la sua partecipazione al progetto - come quella di Panofsky - fu unicamente consultiva: AAA, MMP. Lettere di Millard Meiss a Mario Salmi, 12 gennaio 1957 e 19 febbraio 1957. Lettera di Mario Salmi a Millard Meiss, 11 marzo 1957. Lettera di Millard Meiss a Mario Salmi, 23 aprile 1957.

⁴⁵ Spesso fu Salmi stesso a invitare Meiss a inviare un contributo: AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Mario Salmi, 20 febbraio 1957. Lettera di Mario Salmi a Millard Meiss, 16 febbraio 1968. Sulla direzione del periodico si veda A. CONDORELLI, *Mario Salmi e «Commentari»*, in ARGAN 1991, pp. 41-43.

⁴⁶ AAA, MMP. Lettere di Mario Salmi a Millard Meiss, 28 gennaio 1967 e 3 agosto 1974.

⁴⁷ Per entrambi questi aspetti furono inseparabili dalla ricerca scientifica nella quale condivisero l'interesse per la miniatura e problemi pierfrancescani, sebbene nelle lettere non si confrontarono su questi temi. Cfr. M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Il contributo di Mario Salmi agli studi sulla Miniatura Italiana*, in CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, FATUCCHI, PAOLINI 1993, I, pp. 151-162; EAD., *Il contributo di Mario Salmi alla storia della miniatura: la mostra storia nazionale della miniatura*, in ARGAN 1991, pp. 45-63.

5.3.2. Il Kreis dei sovrintendenti

Sin da giovane studioso di primitivi toscani Meiss si avvalse della collaborazione dei sovrintendenti cento-italiani creando negli anni una preziosa rete di corrispondenti sul territorio consultati per verificare dati materiali e conservativi delle opere o per ricerche d'archivio. Dopo la guerra lo studioso americano lavorò alle operazioni di restauro accanto a quei funzionari delle soprintendenze che si erano battuti per la salvaguardia del patrimonio, molti dei quali prendendo parte attivamente alla militanza politica antifascista, come Enzo Carli, Ugo Procacci, Roberto Salvini, Cesare Gnudi, Giuseppe Marchini e Giovanni Paccagnini⁴⁸. L'appassionata difesa delle opere d'arte e l'attenzione per i problemi conservativi che Meiss condivise con questi *monuments men* italiani si rafforzarono nuovamente fronteggiando l'emergenza dell'alluvione fiorentina⁴⁹. Questo gruppo, perlopiù orbitante intorno a Mario Salmi, condivise un metodo critico fondato sull'analisi diretta dell'opera nella sua *facies* tecnica e sullo studio dei documenti e delle fonti, secondo l'eredità dell'*école chartiste* di venturiana memoria, senza trascurare il contenuto iconografico e narrativo, mostrando così un'apertura in sintonia con l'approccio meissiano.

La lunga amicizia che legò Meiss a Procacci, secondo lo studioso americano «the best soprintendente in history, and a wonderful man»⁵⁰, iniziò, come si è visto, nel corso degli anni Trenta probabilmente attorno alle ricerche documentarie che avrebbero portato Meiss a scoprire l'identità di "Ugolino Lorenzetti", un ritrovamento che fu, non casualmente, pubblicato sulla «Rivista d'Arte» di Giovanni Poggi dove Procacci era segretario di redazione⁵¹. L'iniziale formazione storica accanto a Gaetano Salvemini portò Procacci a sviluppare una vocazione per lo studio d'archivio, che gli valse la fama di «uno dei più grandi cartisti», coniugata con l'attenzione per la ricostruzione del contesto socio-economico di produzione dell'opera d'arte, collocandolo su un versante lontano rispetto alla critica italiana ma molto affine alla visione di Meiss⁵². Lo scrupoloso esame condotto

⁴⁸ Questi furono vicini nella militanza al "gruppo Ragghianti", si veda S. BULGARELLI, *Carlo Ludovico Ragghianti e Cesare Gnudi. Roma, Bologna, Firenze, 1933-1946*, in «Luk», n.s., 8-9, 2006, p. 70, nota 17; ID., *Un ritratto di Carlo Ludovico Ragghianti nella corrispondenza con Cesare Gnudi*, in «Luk», n.s., 16, 2010, pp. 202-204.

⁴⁹ Alcuni di questi erano ricordati nei ringraziamenti apposti al libro sugli affreschi: M. MEISS, *The Great Age of Fresco: Discoveries, Recoveries and Survivals*, Phaidon, London 1970, p. 10.

⁵⁰ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 14 maggio 1959. Per la bibliografia su Procacci si rimanda al capitolo precedente.

⁵¹ M. MEISS, *Bartolomeo Bulgarini altrimenti detto "Ugolino Lorenzetti"?*, in «Rivista d'arte», XVIII, 2, 1936, pp. 113-136.

⁵² La definizione di 'cartista' risaliva a Longhi (cit. in U. BALDINI, *Ricordo di Ugo Pro-*

sul Catasto fiorentino permise allo studioso toscano non solo di ottenere informazioni utili per la cronologia delle opere, ma anche di ricostruire il tessuto organizzativo delle botteghe fiorentine che costituì, peraltro, uno spunto significativo per lo studio iconografico del *Tributo* del professore di Princeton⁵³. Alla sua scomparsa Procacci dedicò un commosso ricordo al collega americano rievocando il loro primo incontro, il loro comune interesse per il restauro, il profondo amore per l'Italia e soprattutto l'infaticabile difesa del suo patrimonio⁵⁴. Amico di Procacci e Carli, Cesare Gnudi conobbe Meiss ai tempi dell'ACRIM quando era appena diventato soprintendente a Bologna e le comuni inclinazioni per il Trecento toscano lo portarono a scontrarsi con lo studioso americano proprio sul problema giottesco, «il pomo della discordia e il pegno (o meglio, uno dei pegni) dell'amicizia»⁵⁵. Lasciando da parte questioni stilistiche, il carteggio tra i due documenta principalmente l'attività all'interno del CIHA⁵⁶. In occasione del Congresso di New York del 1961 Gnudi, che aveva sostituito Salmi alla presidenza della sessione sul Gotico tra Francia e Italia, indagò quel «trapasso del ruolo guida del gotico europeo, al valico tra Due e Trecento, dall'arte francese a quella tosco-romana»

cacci, in *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita (1905-2005)*, Atti della giornata di studio, Firenze 31 marzo 2005, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, Edifir, Firenze 2006, p. 256). Cfr. J. GARDNER, *The Influence of Ugo Procacci as a Scholar Outside Italy*, in *ivi*, p. 231: «It demonstrates the methodological pragmatism and profound understanding of the early Renaissance artist's milieu together with an acknowledgement that wider considerations of economic environment and political climate needed also to be addressed».

⁵³ U. PROCACCI, *Di Jacopo di Antonio e delle 'compagnie' di pittori del Corso degli Adimari nel XV secolo*, in «Rivista d'Arte», s. III, XXXV, X, 1960, pp. 3-70; M. MEISS, *Masaccio and the Early Renaissance: The Circular Plan*, in *Studies in Western Art*, Atti del XX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, New York 7-12 settembre 1961, a cura di Id., 4 voll., Princeton University Press, Princeton NJ 1963, II, pp. 123-145. Le ricerche di Procacci sul Catasto iniziate negli anni Cinquanta furono però pubblicate molto tempo dopo: U. PROCACCI, *Le Catasto florentin de 1427*, in «Revue de l'Art», 54, 1981, pp. 7-14; Id., *Studio sul Catasto fiorentino*, Olschki, Firenze 1996.

⁵⁴ PROCACCI 1975, p. 53.

⁵⁵ AAA, MMP. Lettera di Cesare Gnudi a Millard Meiss, 23 agosto 1971. Su Gnudi (1910-1981), oltre ai necrologi apparsi su «The Burlington Magazine» (CXXIII, 938, 1981, p. 304, 307) e «Italia Nostra» (XXV, 195-196, 1981, pp. 20-21), si rimanda a F. BERTI ARNOALDI, *La casa di Cesare Gnudi*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986; *Il Classicismo: Medioevo Rinascimento Barocco*, Atti del Colloquio Cesare Gnudi, Bologna 3-5 aprile 1986, a cura di E. de Luca, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993; V. EMILIANI, *Quando Gnudi ballò il valzer*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro, F.P. Di Teodoro, Minerva, Bologna 2001, pp. 217-226; A. EMILIANI, ad vocem *Cesare Gnudi*, in BERNARDINI 2007, pp. 292-298.

⁵⁶ Lo scambio di lettere è stato ricostruito a partire da quanto conservato nell'archivio privato bolognese di Cesare Gnudi, per il quale i miei ringraziamenti vanno a Carla Bernardini, Emanuela Fiori e Giuliano Berti Arnoaldi Veli.

che costituì il fulcro degli interessi dello studioso italiano⁵⁷. L'ampio sguardo sui rapporti tra le civiltà figurative europee che Gnudi sviluppò nel proprio percorso di studio si mosse nel solco delle ricerche di Meiss e giunse a pieno compimento nel Congresso di Bologna del '79, in cui presentò un contributo sul ruolo dell'Italia del Duecento in relazione agli apporti francesi e bizantini, rivedendo il 'blocco' critico del *Giudizio* longhiano⁵⁸. Della fitta rete di funzionari e sovrintendenti conosciuti da Meiss dopo la guerra è opportuno ricordare ancora Giuseppe Marchini, apprezzato dall'americano per gli studi su Piero della Francesca, e Giovanni Paccagnini, le cui scoperte sulla tecnica mista adottata da Mantegna nella *Camera picta* furono molto utili al lavoro del professore di Princeton sulle pitture murali⁵⁹. Questo fu dunque il *Kreis* italiano di Meiss legato allo studioso dalla comune dedizione ai problemi della tutela – spesso ritenuta prioritaria rispetto all'attività scientifica – e da una visione contestuale dell'opera d'arte, analizzata nella sua materialità e in rapporto a un territorio, aspetti che rendevano i suoi componenti capaci di recepire meglio l'approccio interdisciplinare dello storico dell'arte americano⁶⁰.

5.3.3. *Un gentiluomo dell'Ottocento*

Lo storico dell'arte toscano Roberto Salvini fece parte del gruppo di Procacci, Carli, Gnudi e Ragghianti, con i quali condivise la militanza antifascista e la prima linea nella salvaguardia del patrimonio durante il conflitto; la sua conoscenza di Millard Meiss risale tuttavia solo agli anni Sessanta probabilmente tramite Gnudi, quando fu inizialmente invitato come *speaker* al congresso newyorkese⁶¹. Nel 1964 i due

⁵⁷ A.M. ROMANINI, *Cesare Gnudi e il Classicismo medievale*, in LUCA 1993, p. 23. C. GNUDI, *Introduction*, in MEISS 1963a, I, pp. 161-167, ried. con il titolo *La scultura francese e la scultura italiana* in ID., *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Einaudi, Torino 1982, pp. 3-8.

⁵⁸ C. GNUDI, *Il ruolo dell'Italia nel Duecento*, in *Medio-Oriente ed Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 10-19 settembre 1979, a cura di H. Belting, CLUEB, Bologna 1982, pp. 153-161, ried. in GNUDI 1982, pp. 152-161.

⁵⁹ Su Marchini (1914-1986) e Paccagnini (1910-1977) si rimanda alle voci A. MARCHI, ad vocem *Giuseppe Marchini* e M. RAGOZZINO, ad vocem *Giovanni Paccagnini* in BERNARDINI 2007, pp. 345-347, 430-433 [con bibliografia precedente].

⁶⁰ Come recitava il pannello da Millard Meiss dedicato a Ugo Procacci nella mostra *Firenze Restaura*: «Italian soprintendenti, in charge of, shall we say, gigantic museums that encompass large cities, have an awesome responsibility. They need to be, among other things, polymaths», in <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/168/sala-lxi-omaggio-a-ugo-procacci>.

⁶¹ AAA, MMP. Lettera di Cesare Gnudi a Millard Meiss, 18 febbraio 1961. Lettera di Millard Meiss a Cesare Gnudi, 11 aprile 1961. Su Salvini (1912-1985), oltre ai necrologi in «The Burlington Magazine» (CXXVIII, 996, 1986, p. 210) e «Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi. Atti e Memorie» (s. XI, IX,

s'incontrarono tra Firenze e Pistoia e appena un anno dopo Meiss gli offrì una borsa di studio a Princeton che Salvini accettò, in seguito a molte esitazioni dovute a problemi familiari, solamente nel 1973-1974⁶². Non fu solo il reciproco interesse per il tardo Trecento toscano ad avvicinare i due studiosi, quanto una profonda sintonia dal punto di vista critico grazie al ricco percorso formativo di Salvini, il quale aveva coniugato l'iniziale impostazione crociana con la lezione del purovisibilismo tedesco negli anni di studio a Monaco e Berlino aprendosi poi anche alla storia della cultura⁶³. Salvini lesse il libro sulla peste solamente dopo aver incontrato Meiss nel '64 e ne condivise appieno la valutazione stilistica, ritrovandovi molti punti di contatto con la propria interpretazione dell'arte di Andrea di Cione⁶⁴. Con gli studi sulla scultura romanica e la pittura fiamminga Salvini tracciò una geografia artistica in cui le influenze figurative erano ricomposte all'interno di un dinamico «cosmo territoriale europeo» animato dagli scambi economico-culturali, secondo una prospettiva di ampio respiro certamente influenzata dal percorso parallelo di Gnudi ma fortemente vicina alle corde meissiane⁶⁵. L'iniziale esperienza dello storico dell'arte toscano all'interno delle sovrintendenze lo rese anche ricettivo rispetto agli studi sulla tecnica della pittura murale del collega americano, prestando anche il proprio aiuto dopo l'alluvione fiorentina⁶⁶, ma furono soprattutto le ricerche sull'arte fiamminga a interessarlo nel corso degli anni

1987, pp. 381-383), si rimanda a M. WALCHER CASOTTI, *Roberto Salvini: spunti per una riflessione*, in R. SALVINI, *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti (1934-1985)*, a cura di M. Salvini, 2 voll., SPES, Firenze 1987, I, pp. 13-17; S. BULGARELLI, *Per Roberto Salvini*, in «Paragone», s. III, LVIII, 74, 2007, pp. 15-40; S. CAVICCHIOLI, ad vocem *Roberto Salvini*, in BERNARDINI 2007, pp. 571-574.

⁶² AAA, MMP. Lettera di Roberto Salvini a Millard Meiss, 30 settembre 1972; Lettera di Millard Meiss a Roberto Salvini, 11 dicembre 1972.

⁶³ Benedetto Croce aveva, peraltro, dimostrato il proprio apprezzamento nei confronti del giovane Salvini cfr. E. GRECO, *La «Guida dell'arte moderna» del 1949 di Roberto Salvini: un tentativo di interpretazione crociana dell'arte contemporanea*, in «Annali di Critica d'Arte», VII, 2011, pp. 313-333. BULGARELLI 2007, pp. 23-24.

⁶⁴ AAA, MMP. Lettera di Roberto Salvini a Millard Meiss, 4 marzo 1964: «Sto anche leggendo, proprio adesso (e mi vergogno di farlo soltanto ora) il suo importantissimo e così intelligente saggio sulla Pittura fiorentina e senese dopo la peste, e ho notato che Ella condivide la mia interpretazione dell'arte dell'Orcagna. Questa confrontazione mi fa molto molto piacere naturalmente, trovandovi una conferma che non avrei potuto desiderare più autorevole». Cfr. R. SALVINI, *La Pala Strozzi in Santa Maria Novella*, in «L'Arte», VIII, 1, 1937, pp. 16-45.

⁶⁵ BULGARELLI 2007, p. 20. R. SALVINI, *La scultura romanica in Europa*, Garzanti, Milano 1956; *Id.*, *La pittura fiamminga*, Garzanti, Milano 1958.

⁶⁶ Quando Meiss gli inviò copia dell'atlante sugli affreschi commentava: «Tanto interessante sia per l'approfondito studio della tecnica della pittura murale in funzione dei suoi valori espressivi, nell'introduzione, sia per le non poche osservazioni originali contenute nel commento delle tavole» (AAA, MMP. Lettera di Roberto Salvini a Millard Meiss, 30 settembre 1972).

Settanta, le quali divennero un modello per i propri lavori, come scriveva a proposito del corso "Aspetti del naturalismo fiammingo del Quattrocento: Maestro di Flémalle e Jan van Eyck" tenuto all'Istituto di storia dell'arte a Firenze⁶⁷. In qualità di docente dell'università fiorentina Salvini pronunciò la *laudatio* di Meiss al conferimento della laurea *honoris causa* nel maggio 1968 rievocando il percorso ma soprattutto l'apporto metodologico dell'amico americano⁶⁸. Dal «rigoroso metodo formalistico» di Offner Meiss aveva sviluppato una «viva sensibilità [...] per il significato estetico delle forme» inquadrata in «una visione storica di grande ampiezza e di raggio europeo» che si era accompagnata a «quei vivi interessi iconografici e iconologici», già percepibili, sottolineava Salvini, negli studi volti a precisazioni attributive e che avrebbero vieppiù caratterizzato il suo approccio. La lettura iconografico-formale era stata dunque estesa dallo studioso americano all'indagine dei vari aspetti culturali, così da maturare una concezione di storia dell'arte come storia del pensiero, della cultura e, precisava cautamente Salvini, ove occorresse degli eventi politici,

«con una misura, tuttavia, e con una complessità di articolazioni e finezza di sfumature, che portano ad evitare quegli schematismi nei quali erano talvolta incorsi studiosi, anche grandi come, poniamo, un Jakob Burckhardt e un Max Dvořák, e più ancora studiosi, pure assai seri e rispettabili, di orientamento sociologico come Frederick Antal».

In questo senso, rispondendo ai fraintendimenti della critica italiana, Salvini evidenziò come nel saggio sulla Peste Nera Meiss avesse messo a fuoco l'evoluzione stilistico-formale guardando alle temperie culturali e alle istanze politico-economiche che potessero contribuire a spiegare il fenomeno artistico senza subordinazioni causali di tipo deterministico. Rimarcò inoltre che, rispetto alla «illustre scuola di Londra», le indagini storico-iconologiche di Meiss erano sempre finalizzate a chiarire i valori espressivi dell'arte, cercando così di far cadere le riserve che la critica italiana nutriva nei confronti dell'approccio iconologico:

«Il significato, sottilmente indagato, del tema iconografico con le

⁶⁷ AAA, MMP. Lettera di Roberto Salvini a Millard Meiss, 5 marzo 1975: «Il tuo nome, accanto a quello di Panofsky, risuona ogni settimana nell'aula delle mie lezioni, perché sto facendo un corso su Jan van Eyck e il Maestro di Flémalle, con introduzione e riferimenti alla miniatura e pittura francese e franco-fiamminga intorno al Duca di Berry, e i tuoi cinque volumi sono fra quelli più spesso consultati dai miei studenti».

⁶⁸ AAA, MMP. Discorso dattiloscritto pronunciato da Roberto Salvini in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* a Millard Meiss dall'Università di Firenze il 16 maggio 1968.

tutte le sue implicazioni culturali e ideologiche è messo in significativo rapporto con i risultati di una rinnovata ed approfondita lettura dell'opera nei suoi aspetti formali».

Salvini si concentrò poi sui saggi dedicati al Duca di Berry in cui lo studioso americano aveva ricostruito una fitta trama di relazioni stilistiche e affrontato un problema critico con una nuova impostazione,

«mettendo magistralmente a frutto i risultati di ricerche storiche e sociologiche, iconografiche e stilistiche nel quadro di un'acutissima ricostruzione del clima culturale, in vista della definizione dei valori più propriamente artistici delle opere d'arte».

In questa prolusione Salvini tracciò forse il più attento e lucido profilo critico di Meiss, da cui traspariva anzitutto la profonda ammirazione per uno storico dell'arte che, secondo lui, apparteneva alla storiografia di indirizzo storico-culturale dell'Ottocento e del primo Novecento per ampiezza di interessi e sintesi culturale, un giudizio che nascondeva un malcelato rimprovero all'aridità di quel sofisticato e raffinato filologismo della maggior parte degli studi coevi. Salvini compose una poesia che dedicò a Meiss, presumibilmente per la cerimonia del suo settantesimo compleanno, in cui raccontava di riconoscenti pietre fiorentine ripulite dal fango e di bucolici incontri nella campagna toscana di allegri consessi di giovani tratti dalle pagine del *Decameron*⁶⁹, un toccante omaggio da parte di quello che il professore di Princeton definì «un vero gentiluomo del ottocento [sic]»⁷⁰.

5.3.4. *Un paladino dell'iconologia e della storia della cultura*

Eugenio Battisti occupò un posto eccentrico nel panorama storico-artistico italiano, che si precisò sin dalla sua prima formazione filosofica torinese orientata verso una teoria critica di rottura con l'estetica crociana⁷¹. Incontrò Meiss a metà degli anni Cinquanta

⁶⁹ AAA, MMP. Testo in versi manoscritto su carta semplice non datato con indicazione a matita "Salvini" [1974].

⁷⁰ LAELT. Lettera di Millard Meiss a Leonetto Tintori, 5 gennaio 1974.

⁷¹ Eugenio Battisti (1924-1989) si era laureato nel 1947 a Torino con Augusto Guzzo (1894-1986) e Luigi Pareyson (1918-1991) con una tesi di estetica sulla creazione artistica come atto materiale. Su Battisti si vedano i saggi contenuti in *Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali*, Atti del Congresso Internazionale in onore di Eugenio Battisti, Milano 27-31 maggio 1991, a cura di M.L. Gatti Perrin, 2 voll., Pizzi, Cinisello Balsamo 1994 («Arte Lombarda», n.s., 105-107, 1993 e 110-111, 1994); G. SACCARO DEL BUFFA, *Prefazione*, in E. BATTISTI, *L'antinascimento*, Aragno, Torino 2005, pp. XIII-XXI; *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Atti del convegno, Milano 4 maggio 2009, a cura di A. Piva, P. Galliani, Gangemi

quando era all'interno del comitato redazionale dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte* e nel 1958 si rivolse a lui e a Panofsky per entrare a Princeton come *temporary member*, una proposta che suscitò in Meiss qualche perplessità per i suoi interessi troppo eterogenei sicché, essendo Panofsky ugualmente riluttante, la domanda dello studioso italiano non fu accolta⁷². Meiss negli scambi epistolari con il proprio maestro aveva definito Battisti «an Italian who professes an interest in "history of culture" and in iconography» la cui presenza in Italia avrebbe potuto rappresentare un sostegno alla "linea Panofsky"⁷³. Pochi anni dopo quella profetica affermazione, infatti, lo studioso italiano rispose all'attacco che Bottari aveva fatto nei *Festschrift* longhiani contro l'iconologia in un editoriale di «Marcatré» in cui faceva appello a un'avanguardia culturale affinché cingesse in «un assedio vasto e coordinato» l'attribuzionismo di un «professore universitario ispirato dalla divina-sapienza» così da scuotere l'«attardante Italia»⁷⁴. Il tono polemico di Battisti era diretto anche a Carlo Volpe, il quale un anno prima aveva recensito la monografia su Cimabue dello studioso contestandone i presupposti metodologici⁷⁵. L'allievo di Longhi, infatti, criticava duramente l'appiattimento della personalità artistica di Cimabue nella trama di relazioni storiche, politiche ed economiche della prospettiva storico-culturale adottata da Battisti, per la quale aveva fatto esplicito appello agli insegnamenti panofskiani e agli studi di Meiss, che avrebbe condotto a un

«imbottimento del cervello con l'indiscriminato coacervo dei dati di una erudizione che, dopo aver ucciso anche la nozione elementare di una storia dell'arte, non distingue più fra gli statuti operativi delle diverse discipline»⁷⁶.

Editore, Roma 2009.

⁷² AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 14 maggio 1959: «I have, however, talked with him [Procacci] here, and the gist of his comments is that E.B. is clever and ambitious, but hasn't found a place for himself and doesn't seem to know what he wants to do (as I rather suspect from the number of notes about so great a variety of subjects in his bibliography). He does not speak warmly about E.B., partly no doubt because of the difference of interests but partly, it was evident, because E.B. is always putting himself forward - "B. mette subito *tutto* sulla tavola"». Lettera di Erwin Panofsky a Millard Meiss, 20 maggio 1959: «I am just as reluctant to encourage him as you are; but there does not seem to be any way of preventing him from making an application if he wants to». Lettera di Erwin Panofsky a Eugenio Battisti, 20 maggio 1959. APEB. Lettera di Eugenio Battisti a Erwin Panofsky, maggio 1959.

⁷³ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 14 maggio 1959.

⁷⁴ [E. BATTISTI], *Editoriale*, in «Marcatré», 11-12-13, 1965, p. 334.

⁷⁵ *Id.*, *Cimabue*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1963; C. VOLPE, 'Cimabue', di Eugenio Battisti, in «Paragone», XV, 173, 1964, pp. 61-74.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 69-70.

Sarebbe stato invece più produttore, secondo il recensore, attenersi al «lume degli occhi» strumento naturale del conoscitore⁷⁷. Dopo la polemica con Volpe, Battisti, esasperato dalle difficoltà con l'*establishment* storico-artistico italiano, nello stesso 1965 si trasferì negli Stati Uniti per insegnare alla Penn University⁷⁸. Nel novembre di quell'anno scriveva a Meiss le impressioni del suo incontro con l'ambiente accademico americano:

«Il livello degli studi è altissimo, in paragone, e la presenza della scuola storica che Lei rappresenta con tanta intelligenza dà loro un ampissimo background culturale»⁷⁹.

Muovendosi tra le due sponde dell'Atlantico Battisti si adoperò affinché in Italia si conoscessero i lavori della scuola americana, a partire da quelli del suo «grande capomastro e capobanda», suggerendo a Enio Sindona di accogliere dei contributi di Meiss ne «L'Arte»⁸⁰ e sollecitando la traduzione dei volumi sull'arte alla corte dei Berry⁸¹. Sindona, non a caso, stava preparando un nuovo corso per la storica rivista venturiana, la presenza nel comitato scientifico di Ackerman, Francastel, Wittkower e Zevi ne era un chiaro segnale, aprendola all'architettura, al design, all'arte contemporanea e ai «nuovi» orientamenti iconologici, ciò nonostante Meiss non fu mai chiamato a collaborarvi⁸². Dopo la morte di Panofsky, Battisti scrisse a Meiss ricordando lo storico dell'arte da lui considerato il proprio «padre spirituale» che aveva difeso dalla «dittatura» longhiana a caro prezzo e i continui attacchi al suo *Cimabue*⁸³. Battisti ebbe occasione

⁷⁷ Ivi, p. 74.

⁷⁸ M. DEZZI BARDESCHI, *Eugenio Battisti, storico delle idee, poligrafo, eccezionale maestro*, in PIVA, GALLIANI 2009, p. 127: «Perché Battisti irritava tanto il potente *establishment* degli storici dell'arte? Perché non sta alle regole del giuoco e, mescolando vivacemente le carte, allarga a dismisura – portandola fuori da ogni possibile controllo disciplinare di comodo – la ricerca dello storico tradizionale da tavolino». Cfr. anche R. PLUNZ, *Reflections on "From Penn State to San Leucio and Back"*, in PIVA, GALLIANI 2009, pp. 51-52.

⁷⁹ APEB. Lettera di Eugenio Battisti a Millard Meiss, novembre 1965.

⁸⁰ APEB. Lettera di Eugenio Battisti a Enio Sindona, gennaio 1966.

⁸¹ APEB. Lettera di Eugenio Battisti a Enio Sindona, marzo 1966: «È possibile anche avere splendide cose inglesi da tradurre in italiano. Per esempio Millard Meiss ha finito la sua prima grande storia dell'arte sotto il Duca di Berry; che ora è in pubblicazione in Inghilterra. Non c'è una traduzione in altra lingua, il libro non è uscito. [...] Credo che sarebbe un colpo che tutti invidieranno».

⁸² E. SINDONA, [Editoriale], in «L'Arte», n.s., 1, 1968, s.i.p.

⁸³ APEB. Lettera di Eugenio Battisti a Millard Meiss, 3 aprile 1968: «Gli studiosi di Caravaggio sono abituati allo stesso trattamento, ma sono molti. Invece mai nessuno ha scritto una riga, che non fosse di offesa e d'insulto, sul Cimabue, per cui devo dire, o io ho completamente torto, o essi hanno la preponderante dittatura nel campo». In quella occasione chiese a Meiss se qualche suo allievo potesse re-

di scambiare opinioni e chiedere consigli a Meiss anche nel corso delle ricerche su Piero della Francesca in preparazione della monografia del 1974 e nell'ultima lettera lo storico dell'arte americano cercò di incoraggiare il collega «blown between two continents» a resistere alle frustrazioni dei continui scontri con l'ambiente italiano:

«I cannot believe that a man who has contributed as much as you to our discipline will feel dissatisfied or frustrated for very long about the nature of his accomplishments and the prospects in the coming years»⁸⁴.

In quello stesso anno Battisti fondava la rivista «Psicon» orientata verso modelli metodologici legati all'iconologia, alla sociologia e al metodo marxista, continuando così a farsi portavoce della storia della cultura e dell'iconologia in Italia⁸⁵.

5.3.5. Quando a Princeton si parlava solo italiano

Sin dagli anni in cui lavorò accanto a Walter W.S. Cook alla formazione della "University of Exile" nell'Institute of Fine Arts, adoperandosi per trovare i fondi necessari ad assicurare la permanenza negli Stati Uniti agli storici dell'arte esuli dall'Europa, Meiss comprese l'importanza di promuovere la collaborazione tra studiosi come elemento chiave per il progresso della disciplina. Il suo impegno nei comitati per la salvaguardia del patrimonio nel dopoguerra segnò, a sua volta, un momento fondamentale di cooperazione internazionale in particolar modo per la condivisione delle prassi e metodologie del restauro, rompendo l'isolamento del periodo bellico. Anche all'interno del Comité International d'Histoire de l'Art cercò di favorire i contatti tra studiosi creando un «Bulletin» per mantenere una costante comunicazione tra i rappresentanti della disciplina in tutto il mondo e patrocinò progetti di collaborazione internazionale per la catalogazione sistematica del patrimonio⁸⁶. I suoi interessi di studio lo portarono, come si è visto, ad avere un

censire in modo più favorevole la monografia, ma non si conosce la risposta dell'americano e l'unica recensione all'edizione inglese non fu molto positiva (J. GARDNER, *Battisti's Cimabue*, in «The Burlington Magazine», CXII, 802, 1970, pp. 52-53).

⁸⁴ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Eugenio Battisti, 23 agosto 1974.

⁸⁵ AGOSTI 1985, p. 43.

⁸⁶ Il «Bulletin du CIHA» fu pubblicato dal 1965 al 1969 con la collaborazione di André Chastel. Cfr. M. MEISS, *Editorial*, in «Bulletin du CIHA», I, 1-2, 1965, p. 2. Per i *corpora* furono istituite delle apposite commissioni: *Corpus Vitrearum* coordinato da Hans Hahnloser (1889-1974), il *Corpus des Peintures murales du Moyen Age* da France Stèle (1886-1972) e Marc Thibout (1905-1991), il *Répertoire et guide photographique* da Murk D. Ozinga (1902-1968) e il *Dictionnaire d'esthétique* da Władysław Tatar-kiewicz (1886-1980).

rapporto privilegiato con l'Italia e, in particolare, con un gruppo di storici dell'arte, restauratori e conservatori con i quali creò una rete di scambi con gli istituti universitari americani. Panofsky all'interno dell'Institute for Advanced Study aveva raccolto una comunità di studiosi di provenienza soprattutto tedesca e anglosassone, con poche eccezioni come Michelangelo Muraro chiamato a Princeton nell'anno accademico 1956-1957⁸⁷, l'avvicendamento di Meiss alla guida l'istituto di storia dell'arte segnò invece un momento in cui - come disse Anna Ottani Cavina - «a Princeton si parlava quasi solo italiano»⁸⁸. Appena affiancò il proprio maestro nel cosiddetto *synthronismus* propose, con il benestare di Panofsky, il nome di Procacci per l'anno accademico 1959-1960, il quale tuttavia, nonostante le molte insistenze, preferì non lasciare la soprintendenza rinunciando a malincuore al soggiorno negli Stati Uniti⁸⁹. La nomina a *temporary member* di Giuseppe Marchini nel 1963 fu, d'altro canto, strettamente legata alle sue ricerche sulle vetrate italiane, continuate insieme a Wart Arslan su incarico di Mario Salmi per il *Corpus vitrearum medii aevi*, un'iniziativa patrocinata dal CIHA⁹⁰. Sebbene nel vagliare insieme a Panofsky possibili candidati Meiss considerasse Federico Zeri «probably the best man of his generation in Italy»⁹¹, quest'ultimo non fu mai chiamato a Princeton forse perché pur riconoscendo le sue abilità come conoscitore non ne condivideva gli orientamenti e soprattutto le relazioni con il mercato⁹². Nella colonia italiana a Princeton mancavano, comprensibilmente, il gruppo dei conoscitori

⁸⁷ Su Muraro (1913-1991) si rinvia ai necrologi apparsi in «Arte Documento» (5, 1991, p. 288), «The Burlington Magazine» (CXXXIII, 1061, 1991, pp. 517-518) e «Arte Veneta» (44, 1993, pp. 104-105).

⁸⁸ A. OTTANI CAVINA, *Il rifiuto della retorica ecco l'Italia di Corot*, in «La Repubblica», 26 giugno 1996, p. 32.

⁸⁹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Ugo Procacci, 8 luglio 1958. *Korr.*, IV, p. 321 [Erwin Panofsky - Ugo Procacci, 2 ottobre 1958]. AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Ugo Procacci, 29 dicembre 1958. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 5 aprile 1959.

⁹⁰ G. MARCHINI, *Le vetrate italiane*, Electa, Milano 1956. Sicuramente frutto del soggiorno americano era: G. MARCHINI, *Vetri italiani in America*, in *Arte in Europa: scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, a cura di G. Mansuelli, V. Martinelli, M. Mirabella Roberti et. al., 2 voll., Tipografia Artipo, Milano 1966, I, pp. 431-436. *Corpus Vitrearum Medii Aevi, Italia*, vol. I, *Le vetrate dell'Umbria*, a cura di G. Marchini, De Luca Editore, Roma 1973.

⁹¹ AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Erwin Panofsky, 14 maggio 1959.

⁹² AAA, MMP. Lettera di Millard Meiss a Richard Offner, 3 dicembre 1962: «I think you would probably agree with me that while his abilities are beyond question the pattern established in America by the National Gallery and then followed by the Metropolitan Museum of having catalogues done by foreign scholars who have quite a different view than we do of the relationship between scholarship and the market, and who do not employ the methods that we believe are fundamental to the discipline is not entirely healthy».

fedeli a Longhi le cui differenze metodologiche rispetto all'approccio di Meiss erano ormai sempre più profonde. In una lettera del 1969 Carlo Volpe aveva espresso il desiderio di una *visiting fellowship* all'istituto di storia dell'arte statunitense, ma evidentemente la visione formalista e l'avversione per qualunque posizione iconologica o storico-culturale non lo resero un candidato appetibile⁹³.

5.4. L'uomo che visse tre volte

Salvini definì Meiss un «indagatore acutissimo della storia di particolari motivi iconografici e stilistici» impegnato a penetrare «i più ampi legami storici e la più riposta sostanza dell'opera», mentre la maggior parte della critica italiana separò lettura stilistica dall'analisi iconografica e dalla storia culturale facendo dello studioso un uomo dalle tre identità, una forzata divisione all'origine della sua sfortuna critica⁹⁴. Come conoscitore fu protagonista di accesi dibattiti attribuzionistici in cui si schierò, come si è visto, con il più debole fronte anglosassone e spesso cadde sotto il fuoco della *connoisseurship* italiana, dalla vicenda di Francesco Traini-Bonamico Buffalmacco a quella di Assisi⁹⁵. Le forti resistenze nei confronti del metodo warburghiano e panofskiano non resero la sua vita da iconologo più semplice, soprattutto se si pensa che anche coloro che pure apprezzarono Panofsky, come Argan, ritenevano che la sua scuola avesse reso il suo insegnamento una «scienza per pochi iniziati»⁹⁶. Le reazioni italiane al libro sulla peste, invece, furono paradigmatiche di come la ricomposizione del contesto storico-culturale avesse reso Meiss un "marxista onorario" legato a doppio filo al determinismo antiano identificando *tout court* storia sociale e *Kulturgeschichte*⁹⁷. Il professore statunitense, come già Panofsky, preferì la diretta applicazione del proprio metodo alla speculazione in termini puramente teorici, una modalità che sarebbe stata tuttavia più congeniale al dibattito critico, in un momento in cui gli storici dell'arte italiani si dividevano tra «chi si poneva questioni di metodo e chi invece viaggiava sereno

⁹³ AAA, MMP. Lettera di Carlo Volpe a Millard Meiss, 15 luglio 1969. Lettera di Millard Meiss a Carlo Volpe, 26 agosto 1969.

⁹⁴ R. SALVINI, *Paralipomena su Leonardo e Dürer*, in *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, a cura di I. Lavin, J. Plummer, 2 voll., New York University Press, New York 1977, I, p. 377.

⁹⁵ Cfr. C.B. STREHLKE, *Luciano Bellosi (1936-2011)*, in «The Burlington Magazine», CLIII, 1300, 2011, p. 480.

⁹⁶ ARGAN 1969, p. 31.

⁹⁷ Sulla storia culturale in Italia si rimanda a A. ARCANGELI, *La storia culturale in Italia*, in *La storia culturale: una svolta nella storiografia mondiale?*, a cura di P. Poirrier, Qui Edit, Verona 2010 (ed. or. *L'Histoire culturelle: un "tournant mondial" dans l'historiographie?*, a cura di P. Poirrier, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 2008), pp. 161-182.

sulle proprie certezze ap problematiche»⁹⁸. Allo stesso tempo, la sua produzione scientifica si concentrò principalmente sull'analisi di singole opere oppure sulla ricostruzione di contesti di produzione e ricezione o, ancora, sull'esame della circolazione di modelli stilistico-iconografici, privilegiando la forma più agile dell'articolo e del saggio breve, mentre in un ambito di studi largamente dominato dalla monografia come quello italiano la ricostruzione del *corpus* di un artista avrebbe certo giovato alla sua fortuna⁹⁹.

Le considerazioni fatte da Giovanna Perini in merito alla ricezione italiana del coetaneo Meyer Schapiro si possono, per alcuni aspetti, estendere anche alla ricezione degli studi di Meiss¹⁰⁰. Anzitutto, come si è visto, l'ambito di ricerca di quest'ultimo comprese la produzione figurativa tra Tre e Quattrocento, escludendo quindi, al pari di Schapiro, sia il Rinascimento maturo che il Barocco, allora al centro degli interessi della storia dell'arte in Italia. Rispetto poi al panorama italiano cristallizzato in scuole attorno a carismatici maestri (tra cui spiccava ovviamente quella longhiana), entrambi i professori americani condivisero una dimensione più individualistica e, nonostante i numerosi allievi, non crearono una «coorte (se non corte) di agguerriti sostenitori e difensori» la quale, «tramite l'uso spregiudicato del potere accademico», avrebbe potuto garantire una continuità al loro insegnamento e, nel caso di Meiss, fornire una chiave interpretativa al suo metodo¹⁰¹. E proprio relativamente al problema di metodo, seguendo ancora le osservazioni della Perini, in Italia si fecero strada due letture parallele e soprattutto parziali di Schapiro corrispondenti a due «schiere italiane»: l'area longhiana, che privilegiò la componente formalistica dello studioso facendo appello al suo celebre scritto teorico *Style*, e l'ambito romano, che mise in rilievo le sue ricerche iconologiche¹⁰². Per certi versi Meiss subì lo stesso meccanismo di 'scissione', ma con un esito fortemente sbilanciato verso la componente iconologica del suo approccio, talvolta polemicamente ricondotta a letture sociologiche e separata dalla compresente attenzione per i valori formali dell'opera, così

⁹⁸ GAMBA 2010.

⁹⁹ La progettata monografia su Francesco Traini, come si è visto, non fu portata a compimento, si veda Cap. 1.

¹⁰⁰ G. PERINI, *Meyer Schapiro: incunaboli di una lettura semiotica dell'arte figurativa*, in M. SCHAPIRO, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma 2002, pp. 58-59.

¹⁰¹ Prosegue Perini: «Restano i suoi scritti, per chi sappia intenderli: non così pochi come normalmente è uso sostenere [...], ma comunque una porzione assai ridotta rispetto al suo quasi inesauribile impegno di trasmissione e crescita del sapere proprio e altrui per mezzo della superiore vitalità (ma inferiore longevità) della parola parlata, piuttosto che di quella scritta» (ivi, p. 59).

¹⁰² Ivi, pp. 7-8. Cfr. M. SCHAPIRO, *Style*, in *Anthropology Today. An Encyclopaedic Inventory*, a cura di A.L. Kroeber, The University of Chicago Press, Chicago IL 1953 (trad. it. Id., *Lo stile*, Donzelli, Roma 1995), pp. 287-312.

da delinearne il profilo di fedelissimo panofskiano, di 'candido iconologo' appunto. In questo crocevia metodologico, però, le vicende e gli esiti dei due studiosi presero strade diverse e certamente quella percorsa da Schapiro lo portò a un maggiore riconoscimento sul piano critico, di cui forse la chiave fu anche il suo avvicinamento alle istanze formaliste, che negli anni Cinquanta lo indussero a sviluppare posizioni discordanti nei confronti del metodo di Panofsky, motivo per cui fu apprezzato anche dal *côté* purovisibilista venturiano¹⁰³. Tornando a Meiss, invece, nemmeno gli studiosi italiani a lui più vicini presero posizione in sua difesa e lasciarono il dibattito ufficiale in mano ai suoi detrattori, promettendo recensioni mai scritte, come nel caso di Salmi, oppure elogiando la sua «lezione di "moralità critica"» unicamente nelle corrispondenze private come fece Carli¹⁰⁴.

¹⁰³ Schapiro, non a caso, fu l'unico studioso americano a partecipare ai *Festschrift* in onore di Venturi (M. SCHAPIRO, *On an Italian Painting of the Flagellation of Christ in the Frick Collection*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, a cura di M. Salmi, 2 voll., De Luca, Roma 1956, I, pp. 29-53). Naturalmente non è mia intenzione semplificare la ben più complessa fortuna di Schapiro, che in anni più recenti ha avuto, perlomeno in Italia, un'ulteriore legittimazione attraverso la pubblicazione dei saggi sull'arte contemporanea editi da Einaudi e degli importanti scritti di natura semiologica pubblicati da Meltemi. Sulle alterne fortune di Schapiro e il suo rapporto con Focillon si rimanda a G. PERINI, *La ricezione di Focillon e dei suoi studi in America*, in *Focillon e l'Italia / Focillon et l'Italie*, Atti del convegno, Ferrara, 16-17 aprile 2004, a cura di A. Ducci, A. Thomine, R. Varese, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 161-179.

¹⁰⁴ AAA, MMP. Lettera di Enzo Carli a Millard Meiss, 18 luglio 1964.

Regesto bibliografico di Millard Meiss

1931

Ugolino Lorenzetti, in «The Art Bulletin», XIII, 3, 1931, pp. 376-397¹.

1933

The Problem of Francesco Traini, in «The Art Bulletin», XV, 2, 1933, pp. 97-173.

1935

Un dessin par le Maître des Grandes Heures de Rohan, in «Gazette des Beaux-Arts», XIII, I, 1935, pp. 65-75.

1936

Bartolomeo Bulgarini altrimenti detto "Ugolino Lorenzetti"?, in «Rivista d'arte», XVIII, 2, 1936, pp. 113-136; (a)

The Earliest Work of Giovanni di Paolo, in «Art in America», XXIV, 4, 1936, pp. 137-143; (b)

The Madonna of Humility, in «The Art Bulletin», XVIII, 4, 1936, pp. 435-464. (c)

1937

A Dugento Altarpiece at Antwerp, in «The Burlington Magazine», LXXI,

¹ La bibliografia qui riportata è stata compilata a partire da quella pubblicata su *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, a cura di I. Lavin, J. Plummer, 2 voll., New York University Press, New York 1977, pp. XIII-XX e integrata con alcune pubblicazioni mancanti (segnalate da *), in parte rinvenute a partire da una bibliografia contenuta nella cartella personale di Millard Meiss (AAA, MMP). Si sono inoltre aggiunte riedizioni, ristampe, traduzioni precedenti e successive al 1977, anno a cui la bibliografia negli *Studies* giungeva (contraddistinte da §). Inoltre, per semplificare la consultazione, le voci bibliografiche consecutive dello stesso anno sono distinte da una lettera alfabetica.

412, 1937, pp. 14-25; (a)

Fresques italiennes cavallinesque et autres, à Béziers, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, XVIII, 892, 1937, pp. 275-286. (b)

1938

Grace Frank and Dorothy Miner, Proverbes en rimes, in «The Art Bulletin», XX, 3, 1938, pp. 332-333.

1940

An Austrian Panel in the Huntington Library, in «Art in America», XX-VIII, 1, 1940, pp. 30-43.

1941

A Documented Altarpiece by Piero della Francesca, in «The Art Bulletin», XXIII, 1, 1941, pp. 53-68; (a)

Italian Style in Catalonia and Fourteenth Century Catalan Workshop, in «The Journal of the Walters Art Gallery», IV, 1941, pp. 45-87; (b)

Letter to the Editor of the "Journal of Aesthetics and Art Criticism" on article by Leo Balet, The History of Future, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», I, 4, 1941, pp. 75-77. (c)

1944

A Statement on the Place of the History of Art in the Liberal Arts Curriculum, in «College Art Journal», III, 1944, pp. 82-87; (a)

Letter to the Editor on Frank Jewett Mather Jr., The Problem of the Brancacci Chapel Historically Considered, in «The Art Bulletin», XXVI, 4, 1944, pp. 274-275. (b)

1945

Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings, in «The Art Bulletin», XXVII, 3, 1945, pp. 175-181, pp. 175-181.

1946

Italian Primitives at Konopiště, in «The Art Bulletin», XXVIII, 1, 1946, pp. 1-16; (a)

Foreword, in *War's Toll of Italian Art. An Exhibition Sponsored by the American Committee for the Restoration of Italian Monuments*, catalogo della mostra (New York 1946), The Metropolitan Museum of Art, New York 1946, pp. [1]-[2]; (b)

War's Toll of Italian Art, in «Magazine of Art», XXXIX, 1946, pp. 240-241. (c)

1947

A Note on Piero della Francesca's St. Augustine Altarpiece, in «The Burlington Magazine», LXXXIX, 535, 1947, p. 286.

1948

Conditions of Historic Art and Scholarship in Italy, in «College Art Journal», VII, 1948, pp. 199-202; (a)

Enzo Carli, Le sculture del Duomo di Orvieto, in «Magazine of Art», XLI, 1948, p. 321; (b)

Philip Hendy and Ludwig Goldscheider, Giovanni Bellini, in «The Art Bulletin», XXX, 1, 1948, pp. 75-76. (c)

1949

Orcagnesque Painter, in *One Hundred Master Drawings*, a cura di A. Mongan, Harvard University Press, Cambridge MA 1949, pp. 2-3; (a)

Frederick Antal, Florentine Painting and Its Social Background, in «The Art Bulletin», XXXI, 2, 1949, pp. 143-150. (b)

1951

Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century, Princeton University Press, Princeton NJ 1951; (a)

Five Ferrarese Panels, in «The Burlington Magazine», XCIII, 576, 1951, pp. 69-72; (b)

Guilt, Penance and Religious Rapture after the Black Death, in «Magazine of Art», XLIV, 1951, pp. 218-227; (c)

A New Early Duccio, in «The Art Bulletin», XXXIII, 2, 1951, pp. 95-103.

(d)

1952

London's New Masaccio, in «ArtNews», LI, 2, 1952, pp. 24-25, 50-51; (a)

Nicholas Albergati and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits, in «The Burlington Magazine», XCIV, 590, 1952, pp. 137-144; (b)

Scusi, ma sempre Duccio, in «Paragone», III, 27, 1952, pp. 63-64; (c)

Grete Ring, A Century of French Painting: 1400-1500, in «Magazine of Art», XLV, 1, 1952, p. 46; (d)

Kenneth Clark, Piero della Francesca, in «Magazine of Art», XLV, 2, 1952, pp. 93-94; (e) *

Piero della Francesca, Frescoes, with an introduction by Roberto Longhi, in «Magazine of Art», XLV, 3, 1952, p. 141. (f) *

1953

Trecento Scramble, in «The Art Bulletin», XXXV, 1, 1953, pp. 52-55; (a)

Letter. Jan van Eyck, in «The Burlington Magazine», XCV, 598, 1953, p. 27. (b)

1954

An Early Altarpiece from the Cathedral of Florence, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», n.s., XII, 10, 1954, pp. 302-317; (a)

"Ovum Struthionis", Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece, in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, a cura di D. Miner, Princeton University Press, Princeton NJ 1954, pp. 92-101; (b)

Addendum Ovologicum, in «The Art Bulletin», XXXVI, 3, 1954, pp. 221-222; (c)

Foreword, in *Spanish Medieval Art. Loan Exhibition in Honour of Walter W.S. Cook at the Metropolitan Museum of Art*, The Cloisters, New York 1954; (d)

George Kaftal, Iconography of the Saints in Tuscan Painting, in «The

Art Bulletin», XXXVI, 2, 1954, pp. 148-149; (e)

Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character, in "The New York Times Book Review", 7 marzo 1954, p. 5. (f)

1955

Nuovi dipinti e vecchi problemi, in «Rivista d'Arte», XXX, 1955, pp. 107-145; (a)

Ovum struthionis : Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece, in *Actes du XVIIe Congrès International d'histoire de l'art*, Atti del Congresso Internazionale di Storia dell'arte, Amsterdam 23-31 luglio 1952, Imprimerie Nationale des Pays-Bas, Den Haag 1955, pp. 308-310. (b)

1956

The Exhibition of French Manuscripts of the XII-XIV Centuries at the Bibliothèque Nationale, in «The Art Bulletin», XXXVIII, 3, 1956, pp. 187-196; (a)

Jan van Eyck and the Italian Renaissance, in *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 12-18 settembre 1955, a cura di L. Venturi, Arte Veneta, Venezia 1956, pp. 58-69; (b)

Nuovi dipinti e vecchi problemi, Olschki, Firenze 1956; (c)

Primitifs italiens à l'Orangerie, in «Revue des Arts», VI, 1956, pp. 139-148; (d)

St. John the Evangelist by Andrea Vanni, in «Annual Report of the Fogg Art Museum», 1955-1956, pp. 46-47. (e)

1957

Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy, J.J. Augustin - Columbia University Press, Glückstadt - New York 1957; (a)

The Case of the Frick Flagellation, in «Journal of the Walters Art Gallery», XIX-XX, 1956-1957, pp. 43-63; (b)

Carl Nordenfalk, Kung Pratik's Och Drottning Teoris Jaktbok: Le Livre

des Deduis du Roi Modus et la Reine Ratio, in «*Speculum*», XXXII, 3, 1957, pp. 594-596. (c)

1958

Four Panels by Lorenzo Monaco, in «*The Burlington Magazine*», C, 663, 1958, pp. 191-192, 194-198; (a)

The Baptist Preaching by Paolo di Giovanni Fei, in «*Annual Report of the Fogg Art Museum*», 1957-1958, pp. 29-31; (b)

Letter. Four Panels by Lorenzo Monaco, in «*The Burlington Magazine*», C, 667, 1958, p. 359. (c)

1959

Mortality among Florentine Immortals, in «*ArtNews*», LVIII, 4, 1959, pp. 26-29, 46-47, 56-57; (a)

Editor's Letters, in «*ArtNews*», LVIII, 6, 1959, p. 6. (b)

1960

Giotto and Assisi, New York University Press, New York 1960; (a)

A Madonna by Francesco Traini, in «*Gazette des Beaux-Arts*», s. VI, LVI, 1960, pp. 49-56; (b)

MEISS M., EISLER C.T., *A New French Primitive*, in «*The Burlington Magazine*», CII, 687, 1960, pp. 233-240; (c)

The Role of the Art Historian, in *Forum Lectures*, Forum Art Series, 1960, pp. 1-6; (d)

Toward a More Comprehensive Renaissance Paleography, in «*The Art Bulletin*», XLII, 2, 1960, pp. 97-112; (e)

Letter to the Editor. A New French Primitive, «*The Burlington Magazine*», CII, 1960, p. 489. (f)

1961

De Artibus Opuscula XL: Essays in Honour of Erwin Panofsky, a cura di M. Meiss, 2 voll., New York University Press, New York 1961; (a)

Contributions to Two Elusive Masters, in «The Burlington Magazine», CIII, 695, 1961, pp. 57-63, 65-66; (b)

MEISS M., PEARCE S.M., *Letters. Portraits of Frederick III*, in «The Burlington Magazine», CIII, 698, 1961, p. 189; (c) *

An Early Lombard Altarpiece, in *Studi di Storia dell'arte. Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, «Arte Antica e Moderna», IV, 1961, pp. 125-133; (d)

Highlands in the Lowlands: Jan van Eyck, The Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition, in «Gazette des Beaux-Arts», LVII, 1961, pp. 273-314; (e)

International Congress: Comment from the New President, in «The Art Journal», XXI, 1, 1961, pp. 1, 18; (f)

Foreword, in *Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au 15. Siècle*, a cura di C.T. Eisler, New England Museums, De Sikkels, Antwerpen 1961. (g)

1962

MEISS M., TINTORI L., *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi, with Notes on the Arena Chapel*, New York University Press, New York 1962; (a)

Un Fragment rare d'un art honorable, in «Revue du Louvre et des Musées de France», XII, 1962, pp. 105-114; (b)

Reflections of Assisi: A Tabernacle and the Cesi Master, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di G. de Francovich, A. Marabottini, V. Martinelli et. al., 3 voll., De Luca, Roma 1961-1962, II, pp. 75-111; (c)

MEISS M., GILBERT C., *A Copy after Mantegna*, in «The Burlington Magazine», CIV, 709, 1962, pp. 164-165; (d) *

A copy after Mantegna, in «The Burlington Magazine», CIV, 717, 1962, p. 544. (e) *

1963

Studies in Western Art, Atti del XX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, New York 7-12 settembre 1961, a cura di M. Meiss, 4 voll.,

Princeton University Press, Princeton NJ 1963. Vol. I: *Romanesque and Gothic Art*; vol. II: *The Renaissance and Mannerism*; vol. III: *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe*; vol. IV: *Problems of the 19th and 20th Centuries*; (a)

French and Italian Variations on an Early Fifteenth-Century Theme: St. Jerome and His Study, in «Gazette des Beaux-Arts», LXII, 1963, pp. 147-170; (b)

Giovanni Bellini's St Francis, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», III, 1963, pp. 11-30; (c)

A Lost Portrait of Jean de Berry by the Limbourgs, in «The Burlington Magazine», CV, 719, 1963, pp. 51-53; (d)

Masaccio and the Early Renaissance: The Circular Plan, in *Studies in Western Art* cit., II, pp. 123-145; (e)

Notes on Three Linked Sieneese Styles, in «The Art Bulletin», XLV, 1, 1963, pp. 47-48. (f)

1964

Giovanni Bellini's St Francis in the Frick Collection, Princeton University Press, Princeton NJ 1964; (a)

MEISS M., TINTORI L., *Additional Observations on Italian Mural Technique*, in «The Art Bulletin», XLVI, 3, 1964, pp. 377-380; (b)

The Altered Program of the Santa Maria Maggiore Altarpiece, in *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, a cura di W. Lotz, L.L. Möller, Prestel-Verlag, München 1964, pp. 169-190; (c)

The Art Bulletin at Fifty, in «The Art Bulletin», XLVI, 1, 1964, pp. 1-5; (d)

The Yates Thompson Dante and Priamo della Quercia, in «The Burlington Magazine», CVI, 738, 1964, pp. 403-412; (e)

Statement, in J. PLUMMER, *The Book of Hours of Catherine of Cleves*, New York Pierpont Morgan Library, New York 1964, pp. 8-9; (f)

Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century, Harper & Row, New York 1964. (g)

1965

An Illuminated Inferno and Trecento Painting in Pisa, in «The Art Bulletin», XLVII, 1, 1965, pp. 21-34; (a)

Editorial, in «Bulletin du CIHA», I, 1-2, 1965, p. 2. (b) *

1966

MEISS M., JONES T.G., *Once Again Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece*, in «The Art Bulletin», XLVIII, 2, 1966, pp. 203-206; (a)

Una pittura murale del Maestro della Pietà Fogg, in «Bollettino d'Arte», s. V, LI, 3-4, 1966, pp. 149-150; (b)

La Prima interpretazione dell'Inferno nella miniatura veneta, in *Dante e la Cultura Veneta*, Atti del Convegno di Studi, Firenze 30 marzo - 5 aprile 1966, a cura di V. Branca, G. Padoan, Olschki, Firenze 1966, pp. 299-302; (c)

Sleep in Venice; Ancient Myths and Renaissance Proclivities, in «Proceedings of the American Philosophical Society», CX, 5, 1966, pp. 348-382; (d)

Letter. Giovanni Bellini's 'St Francis', in «The Burlington Magazine», CVIII, 754, 1966, p. 27. (e)

1967

Allocation of Funds to January 18, 1967, in «Renaissance Quarterly», XX, 1, 1967, pp. 105-106; (a) *

Giotto and Assisi, The Norton Library Press, New York 1967²; (b)

MEISS M., TINTORI L., *The painting of The Life of St. Francis in Assisi: With Notes on the Arena Chapel and a 1964 Appendix*, The Norton Library Press, New York 1967²; (c)

French Painting in the Time of Jean de Berry: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke, 2 voll., Phaidon, London - New York 1967; (d)

The First Fully Illustrated Decameron, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser, Phaidon, London 1967, pp. 56-61; (e)

Important Discoveries of Renaissance Art in Florence, in «ArtNews», LXVI, 4, 1967, pp. 26-27, 81; (f)

A Lunette by the Master of the Castello Nativity, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, LXX, 1185, 1967, pp. 213-218; (g)

Sleep in Venice, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Atti del XXI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bonn 14-19 settembre 1964, a cura di H. von Einem, 3 voll., Mann, Berlin 1967, III, pp. 271-279. (h)

1968

French Painting in the Time of Jean de Berry: The Boucicaut Master, Phaidon, London 1968; (a)

Florence and Venice a Year Later (Reports on Scholarship in the Renaissance), in «Renaissance Quarterly», XXI, 1, 1968, pp. 103-118; (b)

La Mort et l'Office des Morts à l'époque du Maître de Boucicaut et les Limbours, in «Revue de l'Art», 1, 1968, pp. 17-25; (c)

A Commemorative Gathering for Erwin Panofsky at the Institute of Fine Arts. New York University in Association with the Institute for Advanced Study, 21 marzo 1968, The Spiral Press, New York 1968, pp. 8-10; (d)

Some Remarkable Early Shadows in a Rare Type of Threnos, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a cura di A. Kosegarten, P. Tigler, 2 voll., Walter de Gruyter, Berlin 1968, I, pp. 112-118; (e)

The Great Age of Fresco: From Giotto to Pontormo: An Exhibition of Mural Paintings and Monumental Drawings, catalogo della mostra (New York - Amsterdam - Londra 1968-1969), a cura di M. Meiss, U. Procacci, U. Baldini, Il Fiorino, Firenze 1968. (f)

1969

MEISS M., BRIEGER P.H., SINGLETON C.S., *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton University Press, New York 1969; (a)

MEISS M., LONGNON J., CAZELLES R., *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*, Thames & Hudson, New York - London 1969; (b)

Florence and Venice Two Years Later, in «Renaissance Quarterly», XXII,

1, 1969, pp. 88-90; (c)

MEISS M., GOMEZ-MORENO C., JONES E.H., WHEELOCK JR. A.K., *A Sienese St. Dominic Modernized Twice in the Thirteenth Century*, in «The Art Bulletin», LI, 4, 1969, pp. 363-366. (d)

1970

The Great Age of Fresco: Discoveries, Recoveries and Survivals, Phaidon, London 1970; (a)

The Master of the Breviary of Jean Sans Peur and the Limbourgs, in «Proceedings of the British Academy», LVI, 1970, pp. 111-129; (b)

The Original Position of Uccello's John Hawkwood, in «The Art Bulletin», LII, 3, 1970, p. 231; (c)

Progress in Florence and Venice during 1969, in «Renaissance Quarterly», XXIII, 1, 1970, pp. 107-111. (d)

1971

The Master of the Breviary of Jean Sans Peur and the Limbourgs, Oxford University Press, London 1971; (a)

La Sacra Conversazione di Piero della Francesca, Centro Di, Firenze 1971 («Quaderni della Pinacoteca di Brera», I); (b)

Alesso di Andrea, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, Assisi - Padova - Firenze 24 settembre - 1 ottobre 1967, a cura di M. Salmi, De Luca, Roma 1971, pp. 401-418; (c)

Antropos-Mors: Observations on a Rare Early Humanist Page, in *Florilegium historiale. Essays Presented to Wallace K. Ferguson*, a cura di J.G. Rowe, University of Toronto Press, Toronto - Buffalo NY 1971, pp. 151-159; (d)

MEISS M., OFF S., *The Bookkeeping of Robinet d'Estampes and the Chronology of Jean de Berry's Manuscripts*, in «The Art Bulletin», LIII, 2, 1971, pp. 225-235; (e)

Notable Disturbances in the Classification of Tuscan Trecento Painting, in «The Burlington Magazine», CXIII, 817, 1971, pp. 178-187; (f)

A Note on the Marciana Dante and Its Signature, in «The Art Bulletin», LIII, 3, 1971, pp. 310-311; (g)

Recovery in Florence and Venice during 1970, in «Renaissance Quarterly», XXIV, 1, 1971, pp. 121-123; (h)

Das grosse Zeitalter der Freskenmalerei, Kunstverlag Edition Praeger, München 1971. (i) §

1972

The De Lévis Hours and the Bedford Workshop, Yale University Press, New Haven CT 1972; (a)

MEISS M., KIRSCH E., *The Visconti Hours, National Library, Florence*, Braziller, New York 1972; (b)

ad vocem *Bartolomeo Bulgarini*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1972, vol. XV, pp. 38-40; (c)

MEISS M., OFF S., *Deux miniatures perdues du Téreence des ducs*, in «Revue de l'Art», 15, 1972, pp. 62-63; (d)

Early Italian Paintings, in *European and American Art from Princeton Alumni Collections*, catalogo della mostra (Princeton 1972), a cura di H.B. Landman, Princeton University Press, Princeton NJ 1972, p. 8. (e)

1973

MEISS M., THOMAS M., *The Rohan Master: A Book of Hours*, New York - London 1973; (a)

Sts. Elijah and John the Baptist by Pietro Lorenzetti; The Baptism by Giovanni di Paolo, in *Three Loans from the Norton Simon Foundation*, catalogo della mostra (Princeton 1973), The Art Museum, Princeton NJ 1973, s.i.p.; (b)

A New Monumental Painting by Filippino Lippi, in «The Art Bulletin», LV, 4, 1973, pp. 479-493; (c)

Ugo Procacci: Forty Years in the Florentine Soprintendenza, in «The Burlington Magazine», CXV, 838, 1973, pp. 41-42;

Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century, Harper & Row, New York

1973. (d)

1974

MEISS M., BEATSON E.H., *The Belles Heures of Jean, Duke of Berry*, Thames & Hudson, London - New York 1974; (a)

French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and their Contemporaries, 2 voll., Braziller, New York 1974; (b)

A New Panel by Giovanni di Paolo from his Altar-piece of the Baptist, in «The Burlington Magazine», CXVI, 851, 1974, pp. 72-77; (c)

Once Again Filippino's Panels from San Ponziano, Lucca, in «The Art Bulletin», LVI, 1, 1974, pp. 10-11; (d)

Raphael's Mechanized Seashell: Notes on a Myth, Technology and Iconographic Tradition, in *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, a cura di U.E. McCracken, L.M.C. Randall, R.H. Randall, The Walters Art Gallery, Baltimore MD 1974, pp. 317-332; (e)

Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome, in «Pantheon», XXXII, 2, 1974, pp. 134-140; (f)

Additional Bibliography, A New Monumental Painting by Filippino Lippi, in «The Art Bulletin», 1, LVI, 1974, pp. 10-11. (g)

1975

Not an Ostrich Egg?, in «The Art Bulletin», LVII, 1, 1975, p. 116; (a)

Presentations, in A. MELNIKAS, *The Corpus of the Miniatures in the Manuscripts of Decretum Gratiani*, 3 voll., in «Studia Gratiana», XVI, Roma 1975, p. XIX. (b) *

1976

The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art, Harper & Row, New York 1976.

1977

MEISS M., BEATSON E.H., *La Vie de Nostre Benoit Sauveur Ihesucrist and La Sainte Vie de Nostre Dame*, translate a la requeste de tres hault et puissant prince Iehan, duc de Berry, New York University Press, New York

1977; (a)

Notes on a Dated Diptych by Lippo Memmi, in *Scritti in onore di Ugo Procacci*, a cura di M.G. Ciardi Dupré dal Poggetto, P. dal Poggetto, 2 voll., Electa, Milano 1977, I, pp. 137-139. (b)

1982

Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera: arte, religione e società alla metà del Trecento, Einaudi, Torino 1982. §

1983

Francesco Traini, a cura di H.B.J. Maginnis, Decatur House Press, Washington DC 1983. §

1994

La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire : les arts, la religion, la société au milieu du 14. siècle, a cura di G. Didi-Huberman, Hazan, Paris 1994. §

1997

La 'Sacra Conversazione' di Piero della Francesca, in *La Pala di San Bernardino di Piero della Francesca. Nuovi studi oltre il restauro*, a cura di E. Daffra, F. Trevisani, Centro Di, Firenze 1997 («Quaderni di Brera», 9), pp. 11-22. §

1998

Malerei in Florenz und Siena nach der grossen Pest: Kunst, Religion und Gesellschaft in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, Verlag der Kunst, Dresden 1998. §

2011

Andrea Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy, Columbia University Press, New York 1957, ristampa anastatica per i tipi di Literary Licensing 2011; (a) §

La luce come forma e simbolo in alcuni dipinti del Quattrocento (1945), con una nota di J. Cooke, in «Annali di Critica d'Arte», VII, 2011, pp. 9-71. (b) §

Bibliografia generale

Saggi e monografie

1827-1831

RUMOHR C.F. VON, *Italienische Forschungen*, 3 voll., Nicolai, Berlin 1827-1831.

1835

FÖRSTER E., *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte*, Brockhaus, Leipzig 1835.

1864-1866

CROWE J.A., CAVALCASELLE G.B., *A New History of Painting in Italy*, 3 voll., Murray, London 1864-1866.

1885

THODE H., *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Grote, Berlin 1885 (trad. it. ID., *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi, Donzelli Editore, Roma 1993).

1889

WICKHOFF F., *Über die Zeit des Guido von Siena*, in «Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung», X, 2, 1889, pp. 144-186.

1893

BERENSON B., *A Word for Renaissance Churches*, in «The Free Review», 2, 1893, pp. 178-189, ried. in ID., *The Study of Criticism of Italian Art. Second Series*, George Bell & Sons, London 1902, pp. 62-76.

1894

SUPINO I.B., *Il Trionfo della Morte e il Giudizio Universale nel Camposanto di Pisa*, in «Archivio Storico dell'Arte», VII, 1, 1894, pp. 21-40;

VÖGE W., *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Heitz, Strassburg 1894.

1896

SUPINO I.B., *Il Camposanto di Pisa*, Fratelli Alinari Editori, Firenze 1896.

1898

WITTING F., *Piero dei Franceschi: eine kunsthistorische Studie*, Heitz, Strassburg 1898.

1899

BERENSON B., *Amico di Sandro*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. I, XLI, 1899, pp. 459-471; II, XLI, 1899, pp. 21-36, ried. in ID., *The Study and Criticism of Italian Art*, Bell, London, 1901, pp. 46-69 (trad.it. ID., *Amico di Sandro*, Electa, Milano 2006).

1900

VOLL K., *Die Werke des Jan van Eyck, eine kritische Studie*, Trübner, Strassbourg 1900.

1902

DOUGLAS R.L., *A History of Siena*, John Murray, London 1902 (trad. it. ID., *Storia politica e sociale della repubblica di Siena*, Libreria Editrice Senese, Siena 1926);

HERMANIN F., *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, in «Le Gallerie Nazionali Italiane», V, 1902, pp. 61-115.

1903

MODIGLIANI E., *Langton Douglas. A History of Siena*, in «L'Arte», VI, 8-10, 1903, pp. 289-290.

1903-1914

CROWE J.A., CAVALCASELLE G.B., *A History of Painting in Italy*, a cura di R.L. Douglas, 6 voll., John Murray, London 1903-1914.

1904

BOUCHOT H. (a cura di), *L'exposition des Primitifs Français: la peinture en France sous les Valois*, catalogo della mostra (Parigi 1904), 2 voll., Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris 1904;

CHIAPPELLI A., *Duccio e Cimabue dinnanzi alla critica inglese*, in «Nuova Antologia», XXXIX, 786, 1904, pp. 217-226;

DOUGLAS R.L. (a cura di), *Exhibition of Pictures of the School of Siena and Examples of the Minor Arts of that City*, catalogo della mostra (Londra 1904), Burlington Fine Arts Club, London 1904;

RICCI C., *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'arte antica senese*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1904;

VENTURI A., *I. Benvenuto Supino: Arte Pisana*, in «L'Arte», VII, 13, 1904, pp. 204-206;

WEALE W.H.J., *Portraits by John van Eyck in the Vienna Gallery*, in «The Burlington Magazine», V, 14, 1904, pp. 190-198.

1905

COLETTI L., *Precedenza della scuola senese sulla scuola fiorentina*, in «Rassegna d'arte senese», I, 3, 1905, pp. 95-106.

1906

COLETTI L., *Arte senese*, Ditta Editrice L. Zoppelli, Treviso 1906;

TOESCA P., *Cimeli bizantini*, in «L'Arte», IX, 1, 1906, pp. 35-44.

1907

AUBERT A., *Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage*, Karl W. Hiersemann, Leipzig 1907;

HERMANIN F., *Andreas Aubert: Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage*, in «L'Arte», X, 1907, pp. 393-394.

1908

MÂLE E., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'icôno-*

graphie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration, Librairie Armand Colin, Paris 1908.

1909

BERENSON B., *The Florentine Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, G.P. Putnam's Sons, New York - London 1909³;

JAMES H., *An American Art-Scholar: Charles Eliot Norton*, in «The Burlington Magazine», XIV, 70, 1909, pp. 201-204;

WEIGELT C.H., *Contributo alla ricostruzione della Maestà di Duccio di Buoninsegna nel Museo della metropolitana di Siena*, in «Bullettino senese di storia patria», XVI, 2, 1909, pp. 191-214.

1910

BOURGET P., *La dame qui a perdu son peintre*, Plon-Nourrit, Paris 1910 (trad. it. ID., *La dama che ha perduto il suo pittore*, Giunti, Firenze 1993).

1911

MESNIL J., *L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance. Etudes comparatives*, van Oest, Bruxelles 1911; (a)

ID., *L'influence flamande chez Domenico Ghirlandaio*, in «Revue de l'art ancien et moderne», XXIX, 1911, pp. 61-76; (b)

WEIGELT C.H., *Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der früh-ienesischen Tafenmalerei*, Karl W. Hierseemann Verlag, Leipzig 1911.

1912

CROWE J.A., CAVALCASELLE G.B., *A History of Painting in North Italy*, a cura di T. Borenius, 3 voll., John Murray, New York 1912;

FIOCO G., *Rintelen (Friedrich): Giotto und die Giotto-Apokryphen*, in «L'Arte», XV, 30, 1912, p. 397;

FRY R., *The Old Masters at Burlington House*, in «The Nation», X, 20 gennaio 1912, p. 657;

HARTLAUB G.F., *Curth H. Weigelt, Duccio di Buoninsegna*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», V, 1912, pp. 331-333;

RINTELEN F., *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, Georg Müller, München - Leipzig 1912;

SCHMAROW A. VON, *Joos van Gent und Melozzo da Forlì in Roma und Urbino*, Treubner, Leipzig 1912;

VITZTHUM G. VON, *Curth H. Weigelt*, Duccio di Buoninsegna: Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafenmalerei, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXV, 2, 1912, pp. 174-178.

1914

LONGHI R., *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'Arte», XVII, 30, 1914, pp. 198-221; 31, 1914, pp. 241-256, ried. in «Confronto», 12-13, 2008-2009, pp. 7-19.

1916

BERENSON B., *Venetian Painting in America: The Fifteenth Century*, G. Bell and Sons, London 1916.

1917

BERENSON B., «*Ugolino Lorenzetti*», in «Art in America», V, 6, 1917, pp. 259-275; VI, 1, 1917, pp. 25-52.

1918

BROOKS A.M., *Robbery and Restitution of Works of Art in the Present War*, in «The Bulletin of the College Art Association of America», I, 4, 1918, pp. 37-43.

1919

HUIZINGA J., *Herfsttij der Middeleeuwen*, H. D. Tjeenk Willink, Haarlem 1919 (trad. it. ID., *Autunno del Medioevo*, Sansoni, Firenze 1940);

OFFNER R., *Italian Pictures at the New York Historical Society and Elsewhere, II*, in «Art in America», VII, 5, 1919, pp. 189-198;

SALMI M., *Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno*, in «Bollettino d'Arte», XIII, 12, 1919, pp. 139-180.

1920

FORBES E.W., *The Technical Study and Physical Care of Paintings*, in «The Art Bulletin», II, 3, 1920, pp. 160-170;

MARLE R. VAN, *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, J.H.Ed. Heitz, Strasbourg 1920.

1921

MARLE R. VAN, *La scuola del Cavallini a Rimini*, in «Bollettino d'Arte», I, 1, 1921, pp. 248-261.

1922

MESNIL J., *Les résistances septentrionales à la conception plastique de l'espace due à la Renaissance et l'influence antiartistique des mystères*, in *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Roma 16 ottobre 1912, a cura di A. Venturi, Maglione e Strini, Roma 1922, pp. 303-305.

1923

DEWALD E.T., *The Master of the Ovale Madonna*, in «Art Studies», I, 1923, pp. 45-54;

KINGSLEY PORTER A., *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 voll., Marshall Jones, Boston MA 1923;

ROSENTHAL L., *Piero della Francesca et notre temps*, in «L'amour de l'art», 1923, pp. 767-772.

1923-1938

MARLE R. VAN, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., Nijhoff, Den Haag 1923-1938.

1924

CARRÀ C., *Giotto*, Casa Editrice d'Arte Valori Plastici, Roma 1924;

HERMANIN F., *Il maestro romano di Giotto*, in «Almanacco di Roma», 1924, pp. 148-161;

OFFNER R., *A Remarkable Exhibition of Italian Paintings*, in «The Arts», V, 5, 1924, pp. 241-266;

PINDER W., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, 2 voll., Athenaion, Wildpark-Postdam 1924 (trad. it. Id., *La scultura tedesca nel XIV secolo*, Pantheon, Milano 1925).

1925

BUSUIOCEANU A., *Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del Trecento*, in «Ephemeris Dacoromana», III, 1925, pp. 259-406.

1926

243 *Are Recipients of A.B. Degree*, in «The Vassar Miscellany News», 9 giugno 1926, p. 1;

FIOTTO G., «*Lettere pittoriche*». Risposta a R. Longhi, in «Vita Artistica: cronache d'arte mensili», I, 12, 1926, pp. 147-148;

GOMBOSI G., *Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts*, Selbstverlag, Budapest 1926;

LONGHI R., «*Lettera pittorica*» a Giuseppe Fiocco su «*L'Arte del Mantegna*», in «Vita Artistica: cronache d'arte mensili», I, 11, 1926, pp. 127-139;

SIRÉN O., *Considérations sur l'œuvre de Cimabue, à propos de la Madone de la Collection Gualino à Turin*, in «Revue de l'art ancien et moderne», XLIX, 1926, pp. 73-88.

1927

FIOTTO G., *L'arte di Andrea Mantegna*, Casa Editrice Apollo, Bologna 1927;

FRY R., *Flemish Art at Burlington House, I - The Primitives*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», L, 287, 1927, pp. 59-73; (a)

Id., *Flemish Art. A Critical Survey*, Brentano's, New York 1927; (b)

H.H.C., *The New Fogg Art Museum*, in «Bulletin of the Museum of Fine Arts», XXV, 150, 1927, p. 58;

MESNIL J., *Masaccio et les débuts de la Renaissance*, Nijhoff, Den Haag 1927;

OFFNER R., *Studies in Florentine Painting. The Fourteenth Century*, Junius

Press, New York 1927;

PANOFSKY E., *Imago Pietatis*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Seemann, Leipzig 1927, pp. 261-308 (trad. it. in ID., *"Imago Pietatis" e altri scritti*, Il Segnalibro, Torino 1998, pp. 59-107);

The New Fogg Art Museum, in «Harvard Alumni Bulletin», XXIX, 35, 1927, p. 1005;

TOESCA P., *Storia dell'arte italiana. Vol. I. Il Medioevo*, UTET, Torino 1927.

1928

CECCHI E., *Trecentisti senesi*, Casa Editrice d'Arte Valori Plastici, Roma 1928;

LONGHI R., «*Me Pinxit*», in «Pinacotheca», I, 2, 1928, p. 74;

VENTURI L., *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Milano - Roma 1928.

1929

MARTENS B., *Meister Francke*, 2 voll., Friederichsen, De Gruyter, Hamburg 1929;

PROCACCI U., *Recensione di Gombosi, Spinello Aretino*, in «Rivista d'Arte», XI, 2, 1929, pp. 273-287;

SANDBERG-VAVALÀ E., *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Casa Editrice Apollo, Verona 1929;

SOULIER G., *Cimabue, Duccio et les premières écoles de Toscane. A propos de la Madone Gualino*, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris 1929;

STANGE A., *Bella Martens, Meister Francke*, in «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 1929, pp. 196-199.

1929-1930

WEIGELT C.H., *The Madonna Rucellai and the Young Duccio*, in «Art in America», XVIII, 1, 1929, pp. 3-25; 3, 1930, pp. 105-120.

1929-1931

POPE A., *An Introduction to the Language of Drawing and Painting*, 2 voll., Harvard University Press, Cambridge MA 1929-1931.

1930

CECCHI E., *Pietro Lorenzetti*, Treves, Milano 1930;

KÖRTE W., *Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Heckner, Wolfenbüttel 1930;

LHÔTE A., *Piero della Francesca*, in «La Nouvelle Revue Française», XXXIV, 18, 1930, pp. 135-137;

MOREY C.R., *Desiderata for a Humanistic Laboratory*, in «Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University», settembre 1930, pp. 5-9;

NICHOLSON A., *The Roman School at Assisi*, in «The Art Bulletin», XII, 3, 1930, pp. 270-300;

PANOFSKY E., *Hercules am Scheidewege: und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Teubner, Leipzig - Berlin 1930 (trad. it. ID., *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, Quodlibet, Macerata 2010);

WEIGELT C.H., *La pittura senese del Trecento*, Edizioni Pantheon, Firenze 1930 (ed. or. ID., *Die sienische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Edizioni Pantheon, Firenze 1930).

1930-1981

OFFNER R., *A critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, 14 voll., Institute of Fine Arts, New York 1930-1981.

1931

MARANGONI M., *La Crocifissione del Camposanto di Pisa*, in «L'Arte», XXXIV, 2, 1931, pp. 3-29;

MOREY C.R., *An Important Institute of Research, Princeton's Index of Christian Art*, in «Princeton Alumni Weekly», XXXII, 11, 1931, p. 236;

SALMI M., *Per la storia della Pittura a Pistoia ed a Pisa*, in «Rivista d'Arte», XIII, 4, 1931, pp. 451-476;

WEINBERGER M., C.H. Weigelt, *Die sienesische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, in «Pantheon», VII, 1931, p. XXIV.

1932

FAISON S.L. JR., *Barna and Bartolo di Fredi*, in «The Art Bulletin», XIV, 4, 1932, pp. 285-315;

MATHER F.J. JR., *The Isaac Master. A Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi*, Princeton University Press, Princeton NJ 1932;

TOLNAY C. DE, *Zur Herkunft des Stiles der van Eyck*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», IX, 1932, pp. 320-338.

1932-1934

LONGHI R., *Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa* (1931), in «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», IV, 1932-1934, pp. 135-137, ried. in «Paragone», I, 5, 1950, pp. 32-35, ried. per esteso in ID., *Lavori in Valpadana*, Sansoni, Firenze 1973, pp. 207-226.

1933

OFFNER R., *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra I*, in «The Burlington Magazine», LXIII, 365, 1933, pp. 72-84; (a)

ID., *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra II*, in «The Burlington Magazine», LXIII, 367, 1933, pp. 166-178; (b)

PANOFSKY E., SAXL F., *Classical Mythology in Medieval Art*, in «Metropolitan Museum Studies», IV, 2, 1933, pp. 228-280 (trad. it. EIDEM, *Mitologia classica nell'arte medievale*, a cura di C. Cieri Via, Nino Aragno, Torino 2009);

RENDERS E., *Hubert van Eyck. Personnage de légende*, G. van Oest, Paris 1933.

1934

OERTEL R., *Masaccio und die Geschichte der Freskotechnik*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», LV, 1934, pp. 229-240;

PANOFSKY E., *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, in «The Burlington Magazine», LXIV, 372, 1934, pp. 117-127;

SANDBERG-VAVALÀ E., *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento*, Stabilimento d'arti grafiche San Bernardino, Siena 1934.

1935

ANTAL F., *Reflections on Classicism and Romanticism*, in «The Burlington Magazine», LXVI, 385, 1935, pp. 159-163, 166-168;

DUSSLER L., *Giovanni Bellini*, Prestel, Frankfurt 1935;

PANOFSKY E., *The Friedsam Annunciation*, in «The Art Bulletin», XVII, 4, 1935, pp. 433-473;

ROWLAND B. JR., *A Sienese Painting of the Dugento*, in «Art in America», XXIII, 2, 1935, pp. 47-57;

WINKLER F., *Curt H. Weigelt*, in «Bullettino senese di storia patria», VI, 4, 1935, pp. 379-384.

1935-1936

PROCACCI U., *Restauro e dipinti della Toscana*, in «Bollettino d'Arte», XIX, 1935-1936, pp. 364-383.

1935-1940

DE RICCI S., WILSON W.J., *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, 3 voll., H.W. Wilson Company, New York 1935-1940.

1936

LAVAGNINO E., *Storia dell'arte medievale italiana*, UTET, Torino 1936;

PANOFSKY E., *On Movies*, in «Princeton University, Department of Art and Archaeology, Bulletin», 1936, pp. 5-15 (trad. it. ID., *Stile e tecnica del cinema*, in ID., *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, a cura di I. Lavin, Electa, Milano 1996, pp. 91-120);

SALVINI R., *L'arte di Agnolo Gaddi*, Sansoni, Firenze 1936;

THOMPSON D.V., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Allen & Unwin, New York 1936.

1937

BEENKEN H., *The Annunciation of Petrus Christus in the Metropolitan Museum and the Problem of Hubert van Eyck*, in «The Art Bulletin», XIX, 2, 1937, pp. 220-241;

CECCHI E., *Giotto*, Hoepli, Milano 1937;

FRANK G., MINER D., *Proverbes en rimes. Text and Illustrations of the Fifteenth Century from a French Manuscript in the Walters Art Gallery Baltimore*, The John Hopkins Press, Baltimore MD 1937;

LOCHOFF L., *Gli affreschi dell'antico e del nuovo testamento nella basilica superiore di Assisi*, in «Rivista d'Arte», s. II, IX, 3-4, 1937, pp. 240-270;

SALMI M., *Le origini dell'arte di Giotto*, in «Rivista d'Arte», s. II, IX, 3-4, 1937, pp. 193-220;

SALVINI R., *La Pala Strozzi in Santa Maria Novella*, in «L'Arte», VIII, 1, 1937, pp. 16-45;

WEIGELT C.H., *The Giotto Exhibition in Florence*, in «Apollo», XXVI, 153, 1937, pp. 172-173.

1938

BARON H., *Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought*, in «Speculum», XIII, 1, 1938, pp. 1-37;

BOTTAI G., *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, in «Bollettino d'Arte», s. III, XXXI, 10, 1938, pp. 429-430;

BURROUGHS A., *Art Criticism from a Laboratory*, Little Brown and Company, Boston MA 1938;

PANOFSKY E., *Once More the Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*, in «The Art Bulletin», XX, 4, 1938, pp. 419-442;

WACKERNAGEL M., *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Seeman, Leipzig 1938.

1938-1939

BRANDI C., *Giotto*, in «Le Arti», I, 1, 1938, pp. 5-21; 2, 1939, pp. 116-131.

1939

BARON H., *A Sociological Interpretation of the Early Renaissance in Florence*, in «South Atlantic Quarterly», XXXVIII, 4, 1939, pp. 427-448;

JANSON H.W., *Grace Frank and Dorothy Miner*, *Proverbes en Rimes*, in «Speculum», XIV, 3, 1939, pp. 379-381;

OFFNER R., *Giotto, Non-Giotto*, in «The Burlington Magazine», LXXIV, 435, 1939, pp. 259-268; LXXV, 438, 1939, pp. 96-113;

PANOFSKY E., *Reintegration of a Book of Hours executed in the workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»*, in *Mediaeval Studies in the Memory of A. Kingsley Porter*, a cura di W.R.W. Kohler, 2 voll., Harvard University Press, Cambridge MA 1939, II, pp. 479-499; (a)

Id., *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, New York 1939 (trad. it. Id., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975); (b)

PERKINS F.F.M., *Letter. Giotto and Assisi*, in «The Burlington Magazine», LXXV, 437, 1939, pp. 84-85;

TOLNAY C. DE, *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck*, Editeurs de la Connaissance, Bruxelles 1939.

1940

GILBERT A.H., JANSON H.W., *Erwin Panofsky*, *Studies in Iconology*, in «The Art Bulletin», XXII, 3, 1940, pp. 172-175;

GREENE T.M., *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton University Press, Princeton NJ 1940;

HARTT F., *Carpaccio's Meditation on the Passion*, in «The Art Bulletin», XXII, 1, 1940, pp. 25-35;

LIPMAN J., *Studies in Iconology by Erwin Panofsky*, in «Art in America», XXVIII, 4, 1940, pp. 177-179;

LONGHI R., *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in «La Critica d'Arte», V, 3-4, 1940, pp. 145-191, ried. in Id., *Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento (1910-1967)*, Sansoni, Firenze 1975, pp. 3-70; (a)

Id., *Restauri*, in «Critica d'Arte», V, 2, 1940, pp. 121-128; (b)

McMAHON P.A., *Studies in Iconology by Erwin Panofsky*, in «Parnassus», XII, 3, 1940, p. 45;

PANOFSKY E., *Letters to the Editor*, in «The Art Bulletin», XXII, 4, 1940, p. 273.

1941

LONGHI R., *Arte italiana & Arte tedesca*, Sansoni Editore, Firenze 1941;

PASQUALI G., *Medioevo bizantino*, in «Civiltà moderna», XX, 13, 1941, pp. 289-320, ried. in Id., *Pagine stravaganti*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1968, II, pp. 341-370;

STECHOW W., *Erwin Panofsky. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, in «The Burlington Magazine», LXXVIII, 454, 1941, p. 33;

TOESCA P., *Giotto*, UTET, Torino 1941.

1942

CROCE B., *Roberto Longhi*, *Arte italiana ed arte tedesca*, in «La Critica», XL, 3, 1942, pp. 161-162;

Emergency Protection of Works of Art, note alla conferenza, Harvard 9-21 marzo 1942, a cura di Association of Art Museum Directors, Harvard University Press, Cambridge MA 1942;

FIRESTONE G., *The Sleeping Christ-Child in the Renaissance*, in «Marsyas», II, 1942, pp. 43-62;

STOUT G.L., *Preservation of Paintings in War-Time*, in «Technical Studies», X, 3, 1942, pp. 161-172;

TOESCA P., *Gioventù di Giotto*, in «Civiltà», III, 8, 1942, pp. 29-50.

1943

MATHER F.J. JR., *Giotto's St. Francis Series at Assisi Historically Considered*, in «The Art Bulletin», XXV, 2, 1943, pp. 97-111;

SINIBALDI G., BRUNETTI G. (a cura di), *Pittura italiana del Duecento e Trecento: catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*, catalogo della mostra (Firenze 1937), Sansoni, Firenze 1943.

1943-1944

OERTEL R., *Wende der Giotto-Forschung*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XI, 1-2, 1943-1944, pp. 1-27.

1944

La guerra contro l'arte, Editoriale Domus, Milano 1944;

MATHER F.J. JR., *The Problem of the Brancacci Chapel Historically Considered*, in «The Art Bulletin», XXVI, 3, 1944, pp. 175-187;

NICHOLSON A., *Again the St. Francis Series*, in «The Art Bulletin», XXVI, 3, 1944, pp. 193-196.

1945

BERENSON B., *Come ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», I, 1, 1945, pp. 33-38;

BIANCHI BANDINELLI R., *Come non ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», I, 1, 1945, pp. 114-118;

CARLI E., *La mostra dei capolavori d'arte senese*, in «Emporium», CII, 609-610, 1945, pp. 39-54; (a)

Id., *La mostra dei capolavori d'arte senese*, in «Il Mondo», I, 8, 1945, pp. 10-11; (b)

GAGLIARDI E. (a cura di), *Mostra d'arte italiana a Palazzo Venezia*, catalogo della mostra (Roma 1945), Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti danneggiati dalla guerra, Roma 1945;

GIOVANNONI G., *Il restauro dei monumenti*, Cremonese, Roma s.d. [1945?];

LEE R.W., *The Effect of the War on Renaissance and Baroque Art in Italy*, in «College Art Journal», IV, 2, 1945, pp. 81-91;

SCHAPIRO M., *"Muscipula diaboli": The Symbolism of the Mérode Altarpiece*, in «The Art Bulletin», XXVII, 3, 1945, pp. 183-187; (a)

Id., *Babel's Tower. The Dilemma of the Modern Art Museum by F.H. Taylor*, in «The Art Bulletin», XXVII, 4, 1945, pp. 272-276; (b)

TAYLOR F.H., *Babel's Tower: The Dilemma of the Modern Museum*, Columbia University Press, New York 1945;

Works of Art in Italy. Losses and Survivals in the War. Part I - South of Bologna, compiled from War Office Reports of the British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, London 1945 (<http://www.english-heritage.org.uk/publications/works-of-art-in-italy/>).

1946

BARSOTTI R., BERTOLINI L. (a cura di), *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo della mostra (Pisa 1946), Tipografia Lischi, Pisa 1946;

BRANDI C. (a cura di), *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, catalogo della mostra (Roma 1946), Istituto Grafico Tiberino, Roma 1946;

CARLI E., *Vetrata ducessa*, Electa, Firenze 1946, ried. in «Confronto», 3-4, 2004, pp. 5-32;

FRIEDLÄNDER M.J., *Von Kunst und Kennerschaft*, Bruno Cassirer und Emil Obrecht, Oxford-Zürich 1946 (trad. it. Id., *Il conoscitore d'arte*, Einaudi, Torino 1955);

GHISALBERTI F., *Medieval Biographies of Ovid*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IX, 1946, pp. 10-59;

LA FARGE H., *Lost Treasures of Europe*, Pantheon Books, New York 1946;

LAVAGNINO E. (a cura di), *Fifty War-Damaged Monuments of Italy*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1946;

LONGHI R., *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Sansoni, Firenze 1946;

PANOFSKY E., *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton University Press, Princeton NJ 1946;

POPE-HENNESSY J., *An Exhibition of Sienese Stained Glass*, in «The Burlington Magazine», LXXXVIII, 525, 1946, pp. 306-307;

PROCACCI U. (a cura di), *Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Firenze 1946), Tipografia Giuntina, Firenze 1946;

Program 35th Annual Meeting College Art Association, in «College Art Journal», VI, 2, 1946, pp. 87-90.

1947

BANTI L. (a cura di), *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, catalogo della mostra (Roma 1947), Libreria dello Stato, Roma 1947;

BURTON CUMMING G., H. R. H., GODWIN F.G., STITES R.S., LAPORTE P.M., *Motion Pictures for the History of Art*, in «College Art Journal», VI, 3, 1947, pp. 207-214;

CARLI E., *Le sculture del Duomo di Orvieto*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1947;

GUZZI V., *Nuova guerra ed arte antica*, in «Ulisse», I, 2, 1947, pp. 234-240;

LAVAGNINO E., *Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico italiano*, in «Ulisse», I, 2, 1947, pp. 127-228;

PROCACCI U. (a cura di), *Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Firenze 1947), Tipografia Giuntina, Firenze 1947;

STECHOW W., *Art Studies during the War*, in «College Art Journal», VI, 4, 1947, pp. 291-297;

TOESCA P., *Gli affreschi della Vita di San Francesco nella Chiesa Superiore del Santuario di Assisi*, Bencini & Sansoni, Firenze 1947.

1948

ANTAL F., *Florentine Painting and Its Social Background: the Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power; XIV and Early XV Centuries*, Routledge & Kegan Paul, London 1948 (trad. it. Id., *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Einaudi, Torino 1960);

Atti del Primo Convegno Internazionale per le Arti Figurative, Firenze 20-

26 giugno 1948, Edizioni U, Firenze 1948;

BERENSON B., *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, versione del manoscritto inedito a cura di M. Praz, Electa, Firenze 1948;

BOGNETTI G.P., CHIERICI G., CAPITANI D'ARZAGO A. DE, *Santa Maria di Castel-seprio*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano 1948;

FERGUSON W.K., *The Renaissance in Historical Thought*, Houghton Mifflin Company, Cambridge MA 1948 (trad. it. ID., *Il Rinascimento come critica storica*, Il Mulino, Bologna 1969);

GRONAU H.D., *Florentine Painting and Its Social Background*, in «The Burlington Magazine», XC, 547, 1948, pp. 297-298;

KRAUTHEIMER R., *Antal*, Florentine Painting and its Social Background, in «Magazine of Art», XLI, 8, 1948, p. 318;

LONGHI R., *Giudizio sul Duecento*, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 5-54, ried. in ID., *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia Centrale*, Sansoni, Firenze 1974, pp. 1-53;

POPE-HENNESSY J., *Proporzioni II*, in «The Burlington Magazine», CX, 549, 1948, pp. 359-360;

Projects & European News, in «Renaissance News», I, 2, 1948, pp. 27-36;

RENOUARD Y., *Conséquences et intérêt démographiques de la Peste noire de 1348*, in «Annales», III, 3, 1948, pp. 459-466;

SALVINI R., *Apologia di Bisanzio*, in «Rassegna d'Italia», III, 11, 1948, pp. 1132-1141, ried. in ID., *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti (1934-1985)*, a cura di M. Salvini, Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1987, pp. 289-298;

WIND E., *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Harvard University Press, Harvard MA 1948.

1949

ANTAL F., *Remarks on the Method of Art History*, in «The Burlington Magazine», XCI, 551-552, 1949, pp. 49-52, 73-75 (trad. it. ID., *Osservazioni sul metodo della storia dell'arte*, in ID., *Classicismo e Romanticismo*, Ei-

- naudi, Torino 1975, pp. 204-221);
- BERENSON B., *Sketch for a Self-Portrait*, Pantheon Books, New York 1949 (trad. it. Id., *Abbozzo per un autoritratto*, Electa, Firenze 1949);
- BETTINI S., *Studi recenti sull'arte bizantina*, in «Critica d'Arte», s. III, VIII, 28, 1949, pp. 135-147;
- BOLOGNA F., *Gli affreschi in S. Maria foris portas a Castelseprio*, in «La parola del passato», X, 1949, pp. 83-96; (a)
- Id., *Roberto Longhi*, Giudizio sul Duecento, in «Lo Spettatore Italiano», II, 3, 1949, pp. 50-52; (b)
- BUTLER P., *Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance*, in «The Library Quarterly», XIX, 4, 1949, p. 298;
- CAPITANI D'ARZAGO A. DE, *The Discovery at Castelseprio*, in «ArtNews», XL-VII, 9, 1949, pp. 14-17, 50-51;
- COLETTI L., *Gli affreschi della Basilica di Assisi*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1949;
- CONTINI G., *Sul metodo di Roberto Longhi*, in «Belfagor», IV, 2, 1949, pp. 205-210;
- FEBVRE L., *Maladies et civilisations : La peste noire en 1348*, in «Annales», IV, 1, 1949, pp. 102-103;
- GARRISON E.B., *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index*, Olschki, Firenze 1949;
- HARTT F., *Florentine Art Under Fire*, Princeton University Press, Princeton NJ 1949;
- MINER D.A. (a cura di), *Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance*, catalogo della mostra (Baltimora 1949), The Baltimore Museum of Art, Baltimore MD 1949;
- PACCAGNINI G., *Il problema documentario di Francesco Traini*, in «La Critica d'Arte», s. III, VIII, 3, 1949, pp. 191-201;
- RAGGHIANI C.L., *Bruno Molajoli*, Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la Guerra, in «La Critica d'Arte», s. III, VIII, XXVIII, 2, 1949, p. 175;

RING G., *A Century of French Painting: 1400-1500*, Phaidon, London 1949;

SANDBERG-VAVALÀ E., *Italian Romanesque Painting by E.B. Garrison*, in «The Burlington Magazine», XCI, 553, 1949, p. 115;

VALENTINER W.R., *Orcagna and the Black Death of 1348*, in «The Art Quarterly», XII, 1949, pp. 48-73, 113-128;

WITTKOWER R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, The Warburg Institute, London 1949 (trad. it. ID., *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1964);

WORMALD F., *The Walters Art Gallery: Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance*, in «The Burlington Magazine», XCI, 558, 1949, p. 265.

1950

ARCANGELI F., *Affreschi veronesi di Jacopino di Francesco*, in «Paragone», I, 9, 1950, pp. 35-42;

BATTAGLIA R., *Recensione a F. Antal, La pittura fiorentina*, in «Società», VI, 1950, pp. 546-553;

BERENSON B., *Piero della Francesca, o Dell'arte non eloquente*, Electa, Firenze 1950; (a)

ID., *Echi e riflessioni (diario 1941-1944)*, Mondadori, Milano 1950; (b)

BIANCHI BANDINELLI R., VENTURI L., LONGHI R., *Per la salvezza del nostro patrimonio artistico*, in «Il Ponte», VI, 11, 1950, pp. 1402-1407;

GOMBRICH E.H., *The Story of Art*, Phaidon, London 1950;

GRABAR A., *Les fresques de Castelseprio*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, XCII, XXXVII, 1950, pp. 107-114;

La ricostruzione del patrimonio artistico italiano, La Libreria dello Stato, Roma 1950;

LAVAGNINO E., *Restauro del Tempio Malatestiano*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, XXXV, 2, 1950, pp. 176-184;

LONGHI R., *Editoriale. Documentari artistici*, in «Paragone», I, 3, 1950, pp. 3-5; (a)

Id., *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», I, 1, 1950, pp. 5-19, ried. in Id., *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 9-20; (b)

MALTESE C., *F. Antal, Florentine Painting and Its Social Background*, in «Emporium», LVI, 662, 1950, pp. 93-94;

MOMMSEN T.E., *Antal's Florentine Painting*, in «Journal of the History of Ideas», XI, 3, 1950, pp. 369-379;

OFFNER R., *Guido da Siena and A.D. 1221*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, XXXVIII, 1950, pp. 61-90;

RENOUARD Y., *L'artiste ou le client ?*, in «Annales», V, 3, 1950, pp. 361-365;

SIVIERO R. (a cura di), *Seconda mostra nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania*, catalogo della mostra (Roma 1950), Sansoni, Firenze 1950;

VENTURI L., *Gli studi di storia dell'arte medioevale e moderna*, in *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana 1896-1946. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario*, a cura di C. Antoni, R. Mattioli, 2 voll., Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1950, II, pp. 191-209.

1951

BERENSON B., *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Electa, Milano 1951;

BRANDI C., *Duccio*, Vallecchi Editore, Firenze 1951;

CHASTEL A., *Chronique de l'art ancien et moderne. Fin du Moyen Age et Renaissance*, in «La Revue des Arts», I, 4, 1951, pp. 251-256; (a)

Id., *Illumination and Discoveries*, in «ArtNews», L, 6, 1951, pp. 36-39, 57; (b)

FIERENS P., NINANE L., BOLOGNA F. (a cura di), *I Fiamminghi e l'Italia. Pittori italiani e fiamminghi dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bruges - Venezia - Roma 1951), Casa Editrice Arte Veneta, Venezia 1951;

FRANCASTEL P., *Peinture et société*, Audin, Lyon 1951 (trad. it. Id., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, Einaudi, Torino 1957);

- GARRISON E.B., *The Role of Criticism in the Historiography of Painting*, in «College Art Journal», X, 2, 1951, pp. 110-120;
- GOMBRICH E.H., *Hypnerotomachiana*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV, 1-2, 1951, pp. 119-125;
- HAUSER A., *The Social History of Art*, 2 voll., Routledge & Kegan Paul, London 1951 (trad. it. Id., *La storia sociale dell'arte*, 4 voll., Einaudi, Torino 1955);
- LONGHI R., *Editoriale. Dei restauri*, in «Paragone», II, 23, 1951, pp. 3-7, ried. in Id., *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia Centrale*, Sansoni, Firenze 1974, pp. 55-59; (a)
- Id., *La Mostra di Arezzo*, in «Paragone», II, 15, 1951, pp. 50-63; (b)
- Id., *Prima Cimabue, poi Duccio*, in «Paragone», II, 23, 1951, pp. 8-13; (c)
- Id., *Un ritrovamento eccezionale*, in «Paragone», II, 21, 1951, p. 64, ried. in Id., *Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento 1910-1967*, Sansoni, Firenze 1975, p. 75; (d)
- LOUCHHEIM A.B., *Rare Art Acquired by the Frick Museum*, in «The New York Times», 1 febbraio, 1951, p. 27; (a)
- EAD., *Splendid Trinity for the Frick*, in «ArtNews», XLIX, 10, 1951, pp. 20-22; (b)
- MOREY C.R., *Art and the History of Art in Italy*, in «College Art Journal», X, 3, 1951, pp. 219-222;
- OFFNER R., *Connoisseurship*, in «ArtNews», L, 1, 1951, pp. 24-25, 62-63;
- PANOFSKY E., *Gothic Architecture and Scholasticism*, The Archabbey Press, Latrobe PA 1951 (trad. it. Id., *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Liguori, Napoli 1986);
- TOESCA P., *Gli affreschi di Castelseprio*, in «L'Arte», LI, 18, 1948-1951, pp. 12-19; (a)
- Id., *Il Trecento*, UTET, Torino 1951; (b)
- VENTURI L., *In memoriam. Robert Langton Douglas*, in «Commentari», II, 3-4, 1951, p. 264;

WEINBERGER M., *Frederick Antal, Florentine Painting and its Social Background*, in «College Art Journal», X, 2, 1951, pp. 199-202;

WEITZMANN K., *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton University Press, Princeton NJ 1951.

1952

BOASE T.S.R., *The Social History of Art by Arnold Hauser*, in «The Burlington Magazine», XCIV, 595, 1952, p. 299;

BROCKWELL M.W., *The Pseudo-Arnolfini Portrait: A Case of Mistaken Identity*, Chatto & Windus, London 1952;

CARLI E., *Duccio*, Electa, Milano - Firenze 1952;

CHASTEL A., *Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in «Critique: revue générale des publications françaises et étrangères», 65, 1952, pp. 902-906;

FIOTTO G., *Gli appunti di Giambattista Cavalcaselle*, in «Arte Veneta», VI, 1952, pp. 208-210;

FOCILLON H., *Piero della Francesca : avec 52 figures dans le texte et 28 planches hors texte*, Colin, Paris 1952 (trad. it. ID., *Piero della Francesca*, Pratiche Edizioni, Parma 1992);

GILBERT C., *On Subject and Non-Subject*, in «The Art Bulletin», XXIV, 3, 1952, pp. 202-216;

GOMBRICH, E.H., *The Literature of Art. Piero della Francesca*, in «The Burlington Magazine», XCIV, 590, 1952, pp. 176-178;

KAFTAL G., *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Sansoni, Firenze 1952;

LENZINI MORIONDO M., *F. Antal, Florentine Painting and its Social Background*, in «Rivista d'Arte», s. III, XXVII, 2, 1951-1952, pp. 253-254;

LONGHI R., *I Fiamminghi e l'Italia*, in «Paragone», III, 25, 1952, pp. 47-50; (a)

ID., *Omaggio a Benedetto Croce*, in «Paragone», III, 35, 1952, pp. 3-9; (b)

LOPEZ R.S., *Economie et architecture médiévales: Cela aurait-il tué ceci?*, in «Annales», VII, 4, 1952, pp. 433-438;

MONGAN A., *Millard Meiss, Painting in Florence and Siena After the Black Death*, in «Renaissance News», V, 1, 1952, pp. 13-15;

MOREY C.R., *Castelseprio and the Byzantine "Renaissance"*, in «The Art Bulletin», XXXIV, 3, 1952, pp. 173-201;

OFFNER R., *A Memoir on Langton Douglas*, in «ArtNews», L, 9, 1952, p. 13;

POPE-HENNESSY J., *Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in «The Times Literary Supplement», 23 maggio 1952, p. 340; (a)

ID., *Recent Research*, in «The Burlington Magazine», XCIV, 588, 1952, pp. 82-87; (b)

RAGGHIANI C.L., *Come lavorava un critico nell'Ottocento*, in «seleArte», I, 2, 1952, pp. 3-9;

RENOUARD Y., *Aux sources de l'inspiration artistique*, in «Annales», VII, 4, 1952, pp. 475-480;

ROWLAND B. JR., *Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in «The Art Bulletin», XXXIV, 4, 1952, pp. 319-322;

SALVINI R., *Tutta la pittura di Giotto*, Rizzoli, Milano 1952;

SCHAPIRO M., *Kurt Weitzmann, The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, in «The Art Bulletin», XXXIV, 2, 1952, pp. 147-163;

STECHOW W., *Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in «Magazine of Art», XLV, 6, 1952, pp. 283-284;

VALENTINER W.R., *Pietro Toesca's "Il Trecento" - A Critical Study*, in «The Art Quarterly», XV, 2, 1952, pp. 151-160.

1953

BAUCH K., *Die geschichtliche Bedeutung von Giotto's Frühstil*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VII, 1, 1953, pp. 43-64;

BOASE T.S.R., *Painting in Florence and Siena after the Black Death, by Millard Meiss*, in «The English Historical Review», LXVIII, 266, 1953, pp. 97-99;

- BOBER H., *Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism*, in «The Art Bulletin», XXXV, 2, 1953, pp. 310-312;
- COLETTI L., *Gli studi sul Trecento pittorico italiano*, in *Atti del Seminario di Storia dell'arte*, Pisa - Viareggio 1-15 luglio 1953, Vallecchi, Pisa 1953, pp. 33-46;
- GALL E., *Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism*, in «Kunstchronik», VI, 2, 1953, pp. 42-49;
- GILBERT C., *Letter to the Editor*, in «The Art Bulletin», XXXV, 4, 1953, pp. 329-330;
- GOMBRICH E.H., *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, CXV, 1953, pp. 335-360, ried. in *Essays in Honour of Hans Tietze, 1880-1954*, a cura di Id., Gazette des Beaux-Arts, New York 1958, pp. 117-142; (a)
- Id., *Review of Painting in Florence and Siena after the Black Death*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XI, 4, 1953, pp. 414-416 (trad. it. Id., *L'influsso della peste nera*, in Id., *Riflessioni sulla storia dell'arte. Opinioni e critiche*, Einaudi, Torino 1991, pp. 48-52); (b)
- Id., *The Social History of Art by Arnold Hauser*, in «The Art Bulletin», XXXV, 1, 1953, pp. 79-84; (c)
- HUTTON E., *Assisi and Umbria Revisited*, Hollis and Carter, London 1953;
- KURZ O., *Huius Nympha Loci: A pseudo-classical inscription and a drawing by Dürer*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 3-4, 1953, pp. 171-177;
- LEVI D'ANCONA M., *Letter to the Editor*, in «The Art Bulletin», XXXV, 4, 1953, p. 329;
- LOPEZ R.S., *Hard Times and Investment in Culture*, in *The Renaissance: A Symposium*, Atti del Simposio, New York 8-10 febbraio 1952, The Metropolitan Museum of Art, New York 1953, pp. 19-34;
- MURRAY P., *Notes on some early Giotto sources*, in «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 1-2, 1953, pp. 58-80;
- OERTEL R., *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1953 (trad. ingl. Id., *Early Italian Painting to 1400*, Thames & Hudson, London 1968);

PANOFSKY E., *Artist, Scientist, Genius: Notes on the 'Renaissance Dämmerung'*, in *The Renaissance...* cit., pp. 77-93; (a)

Id., *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, 2 voll., Harvard University Press, Cambridge MA 1953; (b)

RENOUARD Y., *La notion de génération en histoire*, in «Revue Historique», CCIX, 1, 1953, pp. 1-23;

SANDBERG-VAVALÀ E., *Sienese Studies. The Development of the School of Painting of Siena*, Olschki, Firenze 1953;

SCHAPIRO M., *Style*, in *Anthropology Today. An Encyclopaedic Inventory*, a cura di A.L. Kroeber, The University of Chicago Press, Chicago IL 1953, pp. 287-312 (trad. it. Id., *Lo stile*, Donzelli, Roma 1995);

VENTURI L., *Piero della Francesca, G. Seurat, J. Gris*, in «Diogenes», 2, 1953, pp. 25-30; (a)

Id., *Pierre Francastel*, *Peinture et société*, in «Commentari», IV, 1, 1953, pp. 75-76; (b)

WITTKOWER R., CARTER, B.A.R., *The Perspective of Piero della Francesca's 'Flagellation'*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 3-4, 1953, pp. 292-302.

1954

ANTAL F., *Osservazioni sul metodo della storia dell'arte*, in «Società», X, 5, 1954, pp. 749-762;

BROCKWELL M.W., *Maurice W. Brockwell replies to Professor Panofsky*, in «The Connoisseur», CXXXIII, 538, 1954, pp. 266-268;

Id., *The Van Eyck Problem*, Chatto & Windus, London 1954;

COOLIDGE J., *William Hayes Fogg Art Museum. Annual Report*, in «Annual Report of the Fogg Art Museum», 1953-1954, pp. 1-5;

GERRATANA V., *Marxisti onorari*, in «Il Contemporaneo», I, 35, 1954, p. 1;

GOMBRICH E.H., *André Malraux and the Crisis of Expressionism*, in «The Burlington Magazine», XCVI, 621, 1954, pp. 374-378;

KLINGENDER F.D., *Frederick Antal (1887-1954)*, in «Società», X, 5, 1954, p.

763;

MINER D. (a cura di), *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton University Press, Princeton NJ 1954;

OERTEL R., *Millard Meiss*, Painting in Florence and Siena after the Black Death, in «Kunstchronik», VII, 7, 1954, pp. 194-198;

PANOFSKY E., *A letter to Saint Jerome. A Note on the Relationship between Petrus Christus and Jan van Eyck*, in MINER 1954, pp. 102-108; (a)

ID., *Galileo as a Critic of the Arts*, Nijhoff, Den Haag 1954 (trad. it. ID., *Galileo critico d'arte*, Quasar, s.l. 1982); (b)

PORCHER J. (a cura di), *Les manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi 1954), Bibliothèque Nationale, Paris 1954;

SALMI M. (a cura di), *Mostra di quattro maestri del Primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze 1954), Giunti, Firenze 1954;

SHORR D.C. , *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, Wittenborn, New York 1954;

VENTURI L., *Piero della Francesca. Etude biographique et critique*, Skira, Genève 1954; (a)

ID., *Si propone una tregua*, in «Commentari», V, 3, 1954, p. 167; (b)

VOLPE C., *Preistoria di Duccio*, in «Paragone», V, 49, 1954, pp. 4-22.

1955

BARON H., *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton University Press, Princeton N.J. 1955 (trad. it. ID., *La crisi del primo Rinascimento italiano: umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e di tirannide*, Sansoni, Firenze 1970);

BASSI E., *Il XVIII Congresso Internazionale di storia dell'arte*, in «Arte Veneta», IX, 33-34-35-36, 1955, pp. 278-280;

BATTISTI E., *Le arti figurative nella cultura di Venezia e di Firenze nel Cinquecento*, in «Commentari», VI, 4, 1955, pp. 241-253;

- CARLI E., *La pittura senese*, Electa, Milano 1955;
- FÖRSTER O.H., *Erwin Panofsky*, Early Netherlandish Painting, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», XVII, 1955, pp. 256-258;
- FRIEDLÄNDER W.F., *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton NJ 1955;
- GODWIN F.G., *Erwin Panofsky*, Early Netherlandish Painting, in «College Art Journal», XV, 1, 1955, pp. 70-72;
- HELD J.S., *Erwin Panofsky*, Early Netherlandish Painting, Its Origin and Character, in «The Art Bulletin», XXXVII, 3, 1955, p. 212;
- LEE R.W., *Charles Rufus Morey: 1877-1955*, in «The Art Bulletin», XXXVII, 4, 1955, pp. III-VII;
- LEJEUNE J., *Vers une Résurrection des Réalistes. La période liégeoise des Van Eyck*, in «Wallraf-Richartz Jahrbuch», XVII, 1955, pp. 62-78;
- NORDENFALK C., *Kung Pratik's Och Drottning Teoris Jaktbok: Le Livre des Deduis du Roi Modus et la Reine Ratio*, Norsted, Stockholm 1955;
- PANOFSKY E., *Charles Rufus Morey*, in «Yearbook. American Philosophical Society», 1955, pp. 482-491; (a)
- Id., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Doubleday, Garden City NY 1955 (trad. it. Id., *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962); (b)
- RAGGHIANI C.L., *Pittura del Dugento a Firenze*, Stabilimento Tipolitografico Vallecchi, Firenze 1955;
- TAYLOR F.H., *Charles Rufus Morey, 1877 - 1955*, in «College Art Journal», XV, 2, 1955, pp. 139-142;
- VENTURI L., *Elogio dei congressi*, in «La Stampa», 21 settembre 1955, p. 3; (a)
- Id., *Un congresso a Venezia di settecento studiosi d'arte*, in «La Stampa», 9 settembre 1955, p. 3; (b)
- WEISS R., *Jan van Eyck's 'Albergati' Portrait*, in «The Burlington Magazine», XCVII, 626, 1955, pp. 145-147; (a)
- Id., *Some van Eyckian illuminations from Italy*, in «The Journal of the

Warburg and Courtauld Institutes», XVIII, 3-4, 1955, pp. 319-321; (b)

WINKLER F., *Erwin Panofsky*, Early Netherlandish Painting, in «Kunstchronik», VIII, 1, 1955, pp. 9-26.

1956

BEECHER J., *Panofsky Examines Roman Subjects in Medieval Art*, in «The Harvard Crimson», 11 dicembre 1956, <http://www.thecrimson.com/article/1956/12/11/panofsky-examines-roman-subjects-in-medieval/>;

COOLIDGE J., *William Hayes Fogg Art Museum. Annual Report*, in «Annual Report of the Fogg Art Museum», 1955-1956, pp. 1-11;

DÉLAISSÉ L.M.-J., *Les principaux centres de production de manuscrits enluminés dans les Etats de Philippe le Bon*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises», 8, 1956, pp. 11-33;

DEWALD E.T., F.F.J., *Albert Mathias Friend, Jr.*, in «Record of the Art Museum. Princeton University», XV, 2, 1956, p. 31;

DUPONT J., *Quelques exemples des rapports entre la France et l'Italie*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises», 8, 1956, pp. 35-40;

FISHER M.R., *Assisi, Padua, and the Boy in the Tree*, in «The Art Bulletin», XXXVIII, 1, 1956, pp. 47-52;

GANDOLFO G., *Per Taddeo Gaddi. Storia del problema critico*, in «Critica d'Arte», III, 13-14, 1956, pp. 32-55;

KRAUTHEIMER R., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton University Press, Princeton NJ 1956;

LACLOTTE M. (a cura di), *De Giotto à Bellini*, catalogo della mostra (Parigi 1956), Musée Nationaux, Paris 1956;

LÖHNEYSEN H.W., *Ältere niederländische Malerei*, Roth, Kassel 1956;

LONGHI R., *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, Siglaeffe, Genova 1956;

MALTESE C., *Materialismo e critica d'arte: saggi e polemiche*, Dell'Incontro, Roma 1956;

- MARCHINI G., *Le vetrate italiane*, Electa, Milano 1956;
- MARCUCCI L., *Un crocifisso senese del Duecento*, in «Paragone», VII, 77, 1956, pp. 11-24;
- NORDENFALK C., *Französische Buchmalerei 1200-1500*, in «Kunstchronik», IX, 7, 1956, pp. 179-189;
- PÄCHT O., *Panofsky's "Early Netherlandish Painting"*, in «The Burlington Magazine», XCVIII, 637, 1956, pp. 110-116; XCVIII, 641, pp. 267-279; (a)
- ID., *René d'Anjou et les Van Eyck*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises», 8, 1956, pp. 41-67; (b)
- PESCE D., *Il concetto dell'arte in Dewey e in Berenson*, La Nuova Italia, Firenze 1956;
- PORCHER J., *Les courants internationaux dans l'art français du XVe siècle*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises», 8, 1956, pp. 7-10;
- RAGGHIANI C.L., *Artisti e "civiltà"*, in ID., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956, pp. 56-90;
- RICHARDSON E.P., *The Detroit "St. Jerome" by Jan van Eyck*, in «The Art Quarterly», XIX, 3, 1956, pp. 227-235;
- SQUILBECK J., *Panofsky, Erwin, Early Netherlandish Painting*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», XXV, 1-2-3-4, 1956, pp. 253-254;
- WEISS R., *Jan van Eyck and the Italians*, in «Italian Studies», XI, 1956, pp. 1-15;
- WORMALD F., *French Illuminated MSS. in Paris*, in «The Burlington Magazine», XCVIII, 642, 1956, pp. 330-331, 333.
- 1957
- BALDINI U., BERTI L. (a cura di), *Mostra di affreschi staccati*, catalogo della mostra (Firenze 1957), Tipografia Giuntina, Firenze 1957;
- BOON K.G., *Erwin Panofsky's Early Netherlandish Painting*, in «Oud Holland», LXXII, 3, 1957, pp. 169-190;

BRANDI C., *Il restauro e il problema delle esposizioni*, in «Ulisse», XI, 27, 1957, pp. 1379-1391;

DELAISSÉ L.M.J., *Enluminure et peinture dans les Pays-Bas. A propos du livre de E. Panofsky «Early Netherlandish Painting»*, in «Scriptorium», XI, 1, 1957, pp. 109-118;

FORSYTH G.H., *Albert M. Friend, Jr.*, in «College Art Journal», XLI, 4, 1957, pp. 340-341;

GRABAR A., *Peinture du Dugento*, in «Cahiers archéologiques», IX, 1957, pp. 353-354;

LAVALLEYE J., *Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, XLIX, 1057, 1957, pp. 125-126;

LEVI D'ANCONA M., *Carlo L. Ragghianti, Pittura del Dugento a Firenze*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, L, XC, 1957, pp. 173-174;

LONGHI R., *Per una mostra storica degli estrattisti*, in «Paragone», VIII, 91, 1957, pp. 3-8;

Millard Meiss, *Andrea Mantegna as Illuminator*, in «L'Arte», 1957, pp. 204-205;

Millard Meiss, *Andrea Mantegna as Illuminator*, in «The Times Literary Supplement», 26 luglio 1957, p. 432;

PANE R., *Restauro del Tempio Malatestiano a Rimini*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'architettura*, Perugia 23 settembre 1948, Centro Studi per la Storia dell'Architettura, Casa Editrice R. Nocchioli, Firenze 1957, pp. 643-647;

Primitifs siennois, in «Le Monde», 15 novembre 1957, p. 9;

S.P., *Note e commenti: mostra di affreschi staccati nel restaurato Forte di Belvedere di Firenze*, in «Emporium», CXXVI, 754, 1957, pp. 161-168;

SAXL F., *Lectures*, 2 voll., The Warburg Institute, London 1957;

SCHAPIRO M., *Notes on Castelseprio*, in «The Art Bulletin», XXXIX, 4, 1957, pp. 292-299;

SCHÖNE W., *Studien zur Oberkirche von Assisi*, in *Festschrift Kurt Bau-*

ch. Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. November 1957, a cura di B. Hackelsberger, G. Himmelheber, M. Meier, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1957, pp. 50-116;

Vernice, in «Il Mondo», 26 novembre 1957, p. 13;

WEISS R., *Jan van Eyck and the Italians II*, in «Italian Studies», XII, 1957, pp. 7-21;

WORMALD F., *Kund Prakti's och Drottning Teoris Jaktbok: an Art-historical Commentary by Carl Nordenfalk*, in «The Burlington Magazine», XCIX, 646, pp. 32-33.

1958

ACKERMAN J.S., *On American Scholarship in the Arts*, in «College Art Journal», XVII, 4, 1958, pp. 357-362;

Albert Mathias Friend, Jr. (1894-1956), in «Dumbarton Oaks Papers», XII, 1958, pp. 1-2;

BALDINI U., BERTI L. (a cura di), *Il Mostra di affreschi staccati*, catalogo della mostra (Firenze 1958), Tipografia Giuntina, Firenze 1958;

BERENSON B., *Pagine di Diario. Pellegrinaggi d'arte*, Electa, Milano 1958;

BIALOSTOCKI J., ad vocem *Iconografia e Iconologia*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Sansoni, Venezia - Roma 1958, vol. VII, pp. 163-177;

BOASE T.S.R., *Short Notices*, in «The English Historical Review», LXXIII, 287, 1958, pp. 345-346;

BRANDI C., *Il restauro della pittura antica*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 33, 1958, pp. 3-8;

CARITÀ R., *Supporti per gli affreschi rimossi*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 36, 1958, pp. 149-190;

COOLIDGE J., *William Hayes Fogg Art Museum. Annual Report*, in «Annual Report of the Fogg Art Museum», 1957-1958, pp. 5-18;

COVI D.A., *Millard Meiss. Andrea Mantegna as Illuminator*, in «Renaissance News», XI, 2, 1958, pp. 124-129;

FERGUSON W.K., *The Interpretation of Italian Humanism: The Contribu-*

- tion of Hans Baron*, in «Journal of the History of Ideas», XIX, 1, 1958, pp. 14-25;
- FIOTTO G., *Andrea Mantegna as Illuminator*, in «Paragone», IX, 99, 1958, pp. 55-58;
- GILBERT C., *Millard Meiss. Andrea Mantegna as Illuminator*, in «College Art Journal», XVII, 4, 1958, pp. 434-436;
- GNUDI C., *Giotto*, Aldo Martello Editore, Milano 1958;
- HAUSER A., *Philosophie der Kunstgeschichte*, Beck, München 1958 (trad. it. ID., *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino 1969);
- KELLER H., *Painting in Florence and Siena after the Black Death by Millard Meiss*, in «Historische Zeitschrift», CLXXXVI, 3, 1958, pp. 616-618;
- MARINESCU C., *Echos byzantins dans l'œuvre de Piero della Francesca*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1958, pp. 192-203;
- MORETTI L., *Di Leonardo Bellini, pittore e miniature*, in «Paragone», IX, 99, 1958, pp. 58-66;
- NICODEMI G., *Pierre Francastel*, Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo, in «L'Arte», n.s., LVII, 23, 1958, pp. 95-96;
- POPHAM A.E., *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma by Roberto Longhi*, in «The Burlington Magazine», C, 661, 1958, pp. 135-136;
- PROCACCI U., *Fresco Crisis*, in «The Connoisseur», CXLII, 573, 1958, pp. 154-158; (a)
- ID., *La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco e restauro*, Giunti, Firenze 1958; (b)
- SALVINI R., *La pittura fiamminga*, Garzanti, Milano 1958;
- STUBBLEBINE J.H., *An Altarpiece by Guido da Siena and His Narrative Style*, dissertation, New York University, New York 1958;
- SUHR W., *Die Restaurierung des Merode-Altars*, in «Das Kunstwerk», XII, 3, 1958, pp. 3-4; (a)

Id., *The Restoration of the Merode Altarpiece*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XVI, 4, 1957-1958, pp. 140-144. (b)

1958-1961

CARLI E., *Pittura pisana del Trecento*, 2 voll., Martello, Milano 1958-1961.

1958-1978

Enciclopedia universale dell'arte, a cura dell'Istituto per la Collaborazione Culturale, 16 voll., Sansoni, Firenze 1958-1978.

1959

AUBERT M. (a cura di), *Relations artistiques entre la France et les autres pays depuis le Haut Moyen Age jusqu'à la fin du XIXe siècle*, Atti del XIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Parigi 8-13 settembre 1958, CIHA, Paris 1959;

CHASTEL A., *Art et Humanisme à Florence su temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Presses Universitaires de France, Paris 1959 (trad. it. Id., *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Einaudi, Torino 1964);

CHIARELLI R., *La seconda mostra di affreschi staccati a Firenze*, in «Emporium», CXXIX, 773, 1959, pp. 209-213;

FIOCO G., *L'arte di Andrea Mantegna*, Neri Pozza, Venezia 1959²;

LAZZARONI I., *Le sinopie degli affreschi di Masolino nella Cappella della Croce in Santo Stefano degli Agostiniani*, in «Bullettino storico empolesse», I-III, 1957-1959, pp. 141-154;

LONGHI R., *Qualità e industria in Taddeo Gaddi ed altri II*, in «Paragone», IX, 111, 1959, pp. 3-12;

UNDERWOOD P.A. (a cura di), *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, Phaidon, London 1959.

1960

ACKERMAN J.S., *Art History and the Problem of Art Criticism*, in «Daedalus», LXXXIX, 1, 1960, pp. 253-263;

BATTISTI E., *Giotto*, Skira, Genève 1960;

BOLOGNA F., *Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio (Nuovi studi sulla formazione del maestro)*, in «Paragone», XI, 125, 1960, pp. 3-31;

BORSOOK E., *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Phaidon, London 1960;

BUCCI M., BERTOLINI L. (a cura di), *Camposanto Monumentale di Pisa. Mostra Nazionale degli Affreschi e delle Sinopie*, catalogo della mostra (Pisa 1960), Opera Primaziale Pisana, Pisa 1960;

GABRIELLI M., *Giotto e l'origine del realismo*, Bardi, Roma 1960;

GUIGNARD J., *Analyses - Meiss (Millard) - Andrea Mantegna as Illuminator*, in «Bulletin des bibliothèques de France», V, 4, 1960, pp. 61-63;

MURARO M. (a cura di), *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, catalogo della mostra (Venezia 1960), Neri Pozza, Venezia 1960;

NICHOLS W., *Voice of America Forum Series*, in «College Art Journal», XIX, 3, 1960, pp. 253-254;

PANOFKY E., *Renaissance and Renascences in Western Art*, Almqvist & Wiskell/Gebrs Förlag AB, Stockholm 1960 (trad.it. ID., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano 1971);

PROCACCI U., *Di Jacopo di Antonio e delle 'compagnie' di pittori del Corso degli Adimari nel XV secolo*, in «Rivista d'Arte», s. III, XXXV, X, 1960, pp. 3-70;

SMART A., *Giotto and Assisi*, in «The Burlington Magazine», CII, 693, 1960, pp. 240-241; (a)

ID., *The St Cecilia Master and his School at Assisi I-II*, in «The Burlington Magazine», CII, 690, 1960, pp. 404-413; 691, 1960, pp. 430-439. (b)

1961

[ARGAN G.C.], *Erwin Panofsky, The Iconography of Corregio's Camera di San Paolo*, in «L'Arte», n.s., LX, XXVI, 4, 1961, pp. 342-343;

CARLI E., *Capolavori del Museo di Pisa*, Eri, Torino 1961; (a)

ID., *Duccio di Buoninsegna*, Aldo Martello Editore, Milano 1961; (b)

- COOR ACHENBACH G., *Two Unknown Paintings by the Master of the Glorification of St. Thomas and some Closely Related Works*, in «Pantheon», XIX, 3, 1961, pp. 126-135;
- FISHER M.R., *Millard Meiss, Giotto and Assisi*, in «Renaissance News», XIV, 4, 1961, pp. 252-254;
- GIOSEFFI D., *Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova: il soggiorno riminese e la componente ravennate*, in «Arte Veneta», XV, 1961, pp. 11-24;
- HOFFER P., *Die Pardo Venus*, in *Festschrift für Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag*, a cura di E.J. Beer, P. Hofer, L. Mojon, Birkhäuser, Basel - Stuttgart 1961, pp. 341-360;
- HOPE H.R., *International Congress*, in «The Art Journal», XXI, 1, 1961, p. 1;
- LONGHI R., *Un dossale italiano a St. Jean-Cap-Ferrat*, in «Paragone», XII, 141, 1961, pp. 11-19;
- MONTOBBIO L., *Pisa: Mostra di affreschi e sinopie del Camposanto monumentale*, in «Emporium», LXVII, 1, 1961, pp. 12-13;
- NICOLSON B., *Editorial. The Art-Historical Congress in New York*, in «The Burlington Magazine», CIII, 704, 1961, p. 445;
- PACCAGNINI G., *Andrea Mantegna*, Silvana Editoriale, Milano 1961;
- PANOFSKY E., *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, The Warburg Institute, London 1961;
- PREVITALI G., *'La prospettiva come forma simbolica'*, di E. Panofsky, in «Paragone», XII, 141, 1961, pp. 52-58; (a)
- ID., *'Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo'* di Pierre Francastel, in «Paragone», XII, 141, 1961, pp. 48-52; (b)
- POPE-HENNESSY J., *Mrs. Evelyn Sandberg-Vavala*, in «The Burlington Magazine», CIII, 704, 1961, pp. 466-467;
- PROCACCI U., *Sinopie e affreschi*, Electa, Milano 1961;
- Twentieth International Congress of the History of Art*, in «The Art Journal», XX, 4, 1961, pp. 197, 210-211;

VILLA GUGLIELMETTI G., *Jean Porcher*, La miniatura francese, in «Arte Lombarda», VI, 1, 1961, p. 121;

WALKER L.C. JR., *Art, Science and the University Today*, in «Art Journal», XX, 2, 1960-1961, pp. 89-91.

1961-1963

FRANCOVICH G. DE, MARABOTTINI A., MARTINELLI V. et. al. (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, 3 voll., De Luca, Roma 1961-1963.

1962

BOBER H., *The Gothic Tower and the Stork Club*, in «Arts and Sciences», I, 1962, pp. 1-8;

BOLOGNA F., *La pittura italiana delle origini*, Editori Riuniti, Roma 1962;

BOTTARI S. (a cura di), *Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, Sansoni, Firenze 1962 («Arte antica e moderna», IV, 1961);

CALVESI M., *La Tempesta di Giorgione come Ritrovamento di Mosé*, in «Commentari», n.s., XIII, 3-4, 1962, pp. 226-255;

CARPENTIER E., *Autour de la Peste Noire: Famines et épidémies dans l'histoire du XIVe siècle*, in «Annales», XVII, 6, 1962, pp. 1062-1092;

De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky by Millard Meiss, in «Speculum», XXXVII, 1, 1962, pp. 145-146;

FRANKFURTER A., *In Memory of Walter W.S. Cook*, in «ArtNews», LXI, 7, 1962, p. 27;

GHIDIGLIA QUINTAVALLE A., *La cupola del Correggio in San Giovanni a Parma*, in «Paragone», XIII, 147, 1962, pp. 3-12;

KLEIN R., *Erwin Panofsky*, The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXV, 1, 1962, pp. 85-87;

LONGHI R., «*In memoriam*», Pietro Toesca (14 luglio 1877 - 8 marzo 1962), in «Paragone», n.s., XIII, 147, 1962, pp. 69-70; (a)

Id., *Qualche altro appunto sul Traini e suo seguito*, in «Paragone», n.s., XIII, 147, 1962, pp. 43-47; (b)

Id., *Tracciato orvietano*, in «Paragone», n.s., XIII, 149, 1962, pp. 3-14; (c)

MARLIER G., *Colin T. Eisler, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*. New England Museums, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, LIX, CIV, 1117, 1962, pp. 122-123;

MARTINDALE A., *'Sinopia' Painting*, in «The Burlington Magazine», CIV, 715, 1962, pp. 436-437;

PREVITALI G., *'Giotto and Assisi', di Millard Meiss*, in «Paragone», n.s., XIII, 147, 1962, pp. 63-65;

PUPPI L., *Ugo Procacci, Sinopie e affreschi*, in «Arte Lombarda», VII, 1962, pp. 174-175;

SALVINI R., *Tutta la pittura di Giotto*, Rizzoli, Milano 1962²;

WEDGEWOOD KENNEDY R., *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky by Millard Meiss*, in «Renaissance News», XV, 1, 1962, pp. 11-15.

1963

ACKERMAN J.S., CARPENTER R. (a cura di), *Art and Archaeology*, Prentice Hall, Englewood Cliffs NJ 1963;

BATTISTI E., *Cimabue*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1963;

BERENSON B., *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Florentine School*, 2 voll., Phaidon, London 1963; (a)

Id., *Sunset and Twilight. From the Diaries of 1947-1958*, a cura di N. Mariano, Harcourt, Brace & World, New York 1963 (trad. it. Id., *Tramonto e crepuscolo. Ultimi diari 1947-1958*, a cura di N. Mariano, con prefazione di E. Cecchi, Feltrinelli, Milano 1966); (b)

CAIN J., *Jean Porcher Conservateur en chef du Cabinet des Manuscrits*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, CV, LXII, 1136, 1963, pp. 171-175;

GIOSEFFI D., *Giotto architetto*, Edizioni di Comunità, Milano 1963;

- J.R.J., *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky by Millard Meiss*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXI, 3, 1963, pp. 355-356;
- KLEIN R., *Les fondaments de l'Iconographie*, in «Archivio di filosofia», 1-2, 1963, pp. 419-436;
- LONGHI R., *Piero della Francesca 1927 con aggiunte fino al 1962*, Sansoni, Firenze 1963³;
- MORA P., *Some Observations on Mural Paintings*, in *Recent Advances in Conservation. Contributions to the IIC Rome Conference, 1961*, a cura di G. Thomson, Butterworths, London 1963, pp. 123-124;
- MURARO M., *Ugo Procacci, Sinopie e affreschi*, in «The Art Bulletin», XLV, 2, 1963, pp. 154-157;
- PÄCHT O., *The Limbourgs and Pisanello*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, LXII, 1136, 1963, pp. 109-122; (a)
- Id., *Zur Entstehung des 'Hieronymus im Gehäus'*, in «Pantheon», XXI, 3, 1963, pp. 131-142; (b)
- PANOFKY E., *Homage to Jean Porcher*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, CV, LXII, 1135, 1963, pp. 11-16;
- PREVITALI G., *'The Painting of the Life of St. Francis in Assisi'*, di L. Tintori e M. Meiss, in «Paragone», XIV, 165, 1963, pp. 71-80;
- QUINTAVALLE A.C., *E. Panofsky. Il significato nelle arti visive*, in «Arte Antica e Moderna», 21, 1963, pp. 93-95;
- RAGGHIANI C.L., *Leonetto Tintori - Millard Meiss, The Painting of the Life of St. Francis in Assisi*, in «seleArte», XI, 62, 1963, pp. 19-21;
- SMART A., *The St Francis Cycle at Assisi*, in «The Burlington Magazine», CV, 725, 1963, pp. 371-373, 375;
- SMYTH C.H., *Walter W.S. Cook*, in «The Art Journal», XXII, 3, 1963, p. 167;
- STECHOW W., *Erwin Panofsky, The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, in «The Art Bulletin», XLV, 3, 1963, pp. 280-282;
- TINTORI L., *Methods Used in Italy for Detaching Murals*, in *Recent Advances in Conservation...* cit., pp. 118-122;

TOLNAY C. DE, *Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca*, in «Arte Antica e Moderna», 23, 1963, pp. 205-241;

WHITE J., *Leonetto Tintori and Millard Meiss*, The Painting of the Life of St. Francis in Assisi, in «The Art Bulletin», XLV, 4, 1963, pp. 383-385;

WIDMER B., *Eine Geschichte des Physiologus auf einem Madonnenbild der Brera*, in «Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte», XV, 4, 1963, pp. 313-330;

WITTKOWER R., *L'Arcadia e il Giorgionismo*, in *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1963, pp. 473-484.

1964

BOWSKY W.M., *The Impact of the Black Death Upon Sienese Government and Society*, in «Speculum», XXXIX, 1, 1964, pp. 1-34;

GEBHARD D., Problems of the 19th and 20th Centuries by Millard Meiss, in «Art Journal», XXIV, 1, 1964, pp. 88, 90;

GOMBRICH E.H., *Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting North and South of the Alps*, in «Journal of the Royal Society of Arts», CXII, 5099, 1964, pp. 826-849, ried. in ID., *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon, London 1976, pp. 19-35;

PANOFSKY E., *Tomb Sculpture. Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, a cura di H.W. Janson, Thames & Hudson, London 1964 (trad. it. ID., *La scultura funeraria: dall'antico Egitto a Bernini*, Einaudi, Torino 2011);

POLZER J., *Aristotle, Mohammed and Nicholas V in Hell*, in «The Art Bulletin», XLVI, 4, 1964, pp. 457-469;

RAGGHIANI C.L., *Il San Francesco del Bellini*, in «seleArte», XII, 71, 1964, pp. 7-9;

Romanesque and Gothic Art by Millard Meiss, in «Speculum», XXXIX, 3, 1964, pp. 577-578;

STUBBLEBINE J.H., *Guido da Siena*, Princeton University Press, Princeton NJ 1964;

VERMEULE C., *Leonetto Tintori and Millard Meiss*, The Painting of the Life

of St. Francis in Assisi, in «Speculum», XXXIX, 4, 1964, pp. 755-756;

VOLPE C., 'Cimabue', di Eugenio Battisti, in «Paragone», XV, 173, 1964, pp. 61-74.

1965

ACKERMAN J.S., *Reports on Scholarship in the Renaissance*, in «Renaissance News», XVIII, 1, 1965, pp. 73-89;

[BATTISTI E.], *Editoriale*, in «Marcatré», 11-12-13, 1965, p. 334;

BELLOSI L., *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in «Paragone», XVI, 187, 1965, pp. 18-43;

CARLI E., *Recuperi e restauri senesi. I - Nella cerchia di Duccio*, in «Bollettino d'Arte», s. V, L, 1-2, 1965, pp. 94-99;

HOPE H.R., *Richard Offner (1879-1965)*, in «The Art Journal», XXV, 1, 1965, p. 54;

KLEIN R., *La méthode iconographique et la sculpture des tombeaux*, in «Mercure de France», 353, 1965, pp. 362-367;

LIGHTBOWN R.W., *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection by Millard Meiss*, in «The Connoisseur», CLVIII, 636, 1965, pp. 122-123;

MARIANO N., *The Berenson Archive: An Inventory of Correspondence on the Centenary of the Birth of Bernard Berenson, 1865-1959*, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Harvard University Press, Cambridge MA 1965;

MARTIN J.R., *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe by Millard Meiss*, in «Renaissance News», XVIII, 4, 1965, pp. 320-322;

MESA J. DE, GIBERT DE MESA T., *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe by Millard Meiss*, in «The Hispanic American Historical Review», XLV, 1, 1965, pp. 119-121;

MONGAN A. (a cura di), *Memorial Exhibition: Works of Art from the Collection of Paul J. Sachs (1878-1965) given and bequeathed to the Fogg Art Museum*, catalogo della mostra (Cambridge 1965), Harvard University Press, Cambridge MA 1965; (a)

EAD., *Paul Joseph Sachs (1879-1965)*, in «The Art Journal», XXV, 1, 1965,

pp. 50-52; (b)

NEUMEYER A., *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXIII, 4, 1965, pp. 513-514;

PANOFKY E., *The Promoter of a New Co-Operation between the Natural Sciences and the History of Art*, in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», VIII, 1965, pp. 62-67 (*Hommage à Paul Coremans*);

PHILIPPOT P., MORA P. (a cura di), *Technique et conservation des peintures murales*, Atti del convegno, New York - Washington 17-25 settembre 1965, ICOM, New York - Washington 1965;

PREVITALI G., *Gli affreschi di Giotto ad Assisi*, Fabbri - Skira, Milano 1965;

RINGBOM S., *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo Akademi, Åbo 1965;

STEER J., *Saggi e memorie di storia dell'arte*, in «The Burlington Magazine», CVII, 751, 1965, pp. 533-534;

STOKSTAD M., *Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art by Millard Meiss*, in «Art Journal», XXIV, 4, 1965, pp. 392, 394;

TINTORI L., BORSOOK E., *Giotto. La Cappella Peruzzi*, Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1965;

VERMEULE C., *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection by Millard Meiss*, in «Speculum», XL, 3, 1965, pp. 526-527.

1966

BELLOSI L., *La Mostra di affreschi staccati, al Forte Belvedere*, in «Paragone», XVII, 201, 1966, pp. 73-79;

BIANCHI BANDINELLI R., ad vocem *Wickhoff, Franz*, in *Enciclopedia dell'arte classica e orientale*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1966, vol. VII, pp. 1218-1219;

BRANDI C., *Le due vie*, Laterza, Bari 1966;

CONCASTY M.-L., *Jean Porcher (1892-1966)*, in «Cahiers de civilization médiévale», IX, 1966, pp. 275-277;

Elenco delle opere d'arte danneggiate a Firenze durante l'alluvione, in «Marcatré», 26-27-28-29, 1966, pp. 182-193;

GOMBRICH E.H., *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon, London 1966 (trad. it. ID., *Norma e forma: studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973);

KAHR M.M., *Titian, the "Hypnerotomachia Poliphili" Woodcuts, and Antiquity*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, LXVII, 1165, 1966, pp. 119-127;

KIEL H., «*Capolavori in affresco di quattro secoli*», in «Pantheon», XXIV, 5, 1966, pp. 338-342;

LACLOTTE M., *Primitifs français*, Hachette, Paris 1966;

LONGHI R., *Apertura sui Trecentisti umbri*, in «Paragone», XVII, 191, 1966, pp. 3-17; (a)

ID., *Postilla all'Apertura sugli umbri*, in «Paragone», XVII, 195, 1966, pp. 3-8; (b)

MARCHINI G., *Vetri italiani in America*, in *Arte in Europa: scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, a cura di G. Mansuelli, V. Martinnelli, M. Mirabella Roberti et. al., 2 voll., Tipografia Artipo, Milano 1966, I, pp. 431-436;

POPE-HENNESSY J., *The Portrait in the Renaissance*, Phaidon, London - New York 1966;

RAGGHIANI C.L., *Firenze dopo l'inondazione. Presente e futuro*, in «Critica d'Arte», n.s., XIII, 82-83-84, 1966, pp. 121-130;

REINHARD A., *Art vs. History*, in «ArtNews», LXIV, 9, 1966, pp. 19, 61-62;

ROSENBERG J., *Reflections of an Old Art Historian*, in «Art Journal», XXVI, 2, 1966, pp. 154-157;

MIDDELDORF U., *Richard Offner in memoriam magistri et amici*, in «Kunstchronik», XIX, 1966, pp. 21-23;

VOLPE C., *In memoriam Stefano Bottari*, in «Arte Antica e Moderna», 34-36, 1966, pp. 105-107;

WHITE J., *Art and Architecture in Italy: 1250 to 1400*, Penguin, Harmondsworth 1966; (a)

ID., *Obituary. Richard Offner*, in «The Burlington Magazine», CVIII, 758, 1966, pp. 262, 265. (b)

1967

BATTISTI E., *Il Crocifisso di Cimabue in Santa Croce*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1967;

BERTI L. (a cura di), *Mostra di restauri a sculture e oggetti di arte minore*, catalogo della mostra (Firenze 1967-1968), Museo Nazionale del Bargello, Firenze 1967;

BOURDIEU P., *Postface*, in E. PANOFKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Les Editions de Minuit, Paris 1967, pp. 135-167;

EGBERT D.D., *English Art Critics and Modern Social Radicalism*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXVI, 1, 1967, pp. 29-46;

EINEM H. VON (a cura di), *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Atti del XXI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bonn 14-19 settembre 1964, 3 voll., Mann, Berlin 1967;

FERRONI E., DINI D., *Su alcune esperienze orientative atte a favorire il distacco o lo strappo di affreschi inquinati da sali efflorescenti*, in «Bulletin du CIHA», II, 1967, pp. 23-24;

GILMORE M.P., *Progress of Restoration in Florence*, in «Renaissance Quarterly», XX, 1, 1967, pp. 96-105;

HECKSCHER W.S., *The Genesis of Iconology*, in EINEM 1967, III, pp. 239-262;

PÄCHT O., *Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung*, in EINEM 1967, III, pp. 262-271;

PANOFKY E., *Préface à l'édition française*, in ID., *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, Paris 1967, pp. 3-5; (a)

ID., *Preface*, in M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, 14 voll., Si-jthoff, Leiden 1967, vol. I, pp. 9-13; (b)

POSNER D., SMYTH C.H., COOLIDGE J., *Walter Friedländer (1873-1966)*, in «The Art Journal», XXVI, 3, 1967, pp. 258-260;

PREVITALI G., *Giotto e la sua bottega*, Fabbri Editori, Milano 1967; (a)

Id., *Le Belle Arti a Firenze sotto il diluvio*, in «Paragone», XVIII, 203, 1967, pp. 41-56 (b);

RAGGHIANI C.L. (a cura di), *Arte moderna in Italia: 1915-1935*, catalogo della mostra (Firenze 1967), Marchi & Bertolli, Firenze 1967;

RAGGHIANI F. (a cura di), *Gli artisti per Firenze: primo catalogo delle opere curate dagli artisti per il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 1967), Marchi & Bertolli, Firenze 1967;

SAUERLÄNDER W., *Walter Friedländer*, in «Freiburg Universitätsblätter», XV, 1967, pp. 57-60 (trad. it. Id., *Walter Friedländer (1873-1966)*, in *Obituaries. 37 epitafl di storici dell'arte nel Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Electa, Milano 2008, pp. 118-121);

SEYMOUR C. JR. (a cura di), *The Italian Heritage. An Exhibition of Works of Art Lent from American Collections for the Benefit of the Committee to Rescue Italian Art*, catalogo della mostra (New York 1967), Huxley House, New York 1967;

SHEARMAN J., *Le rovine dell'arte fiorentina: ciò che l'alluvione è costata alla civiltà*, in «Paragone», XVIII, 203, 1967, pp. 13-33;

STUBBLEBINE J.H., *The Italian Heritage*, in «The Burlington Magazine», CIX, 773, 1967, pp. 484-486.

1967-1976

FRIEDLÄNDER M.J., *Early Netherlandish Painting*, 14 voll., Sijthoff, Leyden 1967-1976.

1968

AGNELLO L.S., *Studiosi siciliani recentemente scomparsi: Stefano Bottari*, in «Palladio», n.s., XVIII, 1968, pp. 216-217;

BOASE T.S.R., *French Painting in the Time of Jean de Berry by Millard Meiss*, in «Journal of the Royal Society of Arts», CXVI, 5147, 1968, pp. 949-950;

BRANDI C., *Queste mostre*, in «Il Corriere della Sera», 19 agosto 1968, ried. in Id., *Il patrimonio insidiato*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 394-397;

CANADAY J., *A Great Exhibition*, in «The New York Times», 29 settembre

1968, p. D31;

DALAI EMILIANI M., *La questione della prospettiva 1960-1968*, in «L'Arte», n.s., 2, 1968, pp. 96-105;

DAVIDSON B.F., *The Frick Collection. An Illustrated Catalogue*, 8 voll., The Frick Collection, New York 1968;

DEMUS O., *Romanische Wandmalerei*, Hirmer Verlag, München 1968 (trad. it. ID., *Pittura murale romanica*, Rusconi Editore, Milano 1969);

FERMI L., *Illustrious Immigrants: The Intellectual Migration from Europe, 1930-41*, The University of Chicago Press, Chicago IL 1968;

GILBERT C., *Change in Piero della Francesca*, J.J. Augustin, Locust Valley NY 1968;

GLUECK G., *The Total Involvement of Thomas Hoving*, in "The New York Times Magazine", 8 dicembre 1968, pp. 45-122;

GNUDI C., *Stefano Bottari*, in «Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», n.s., 17-19, 1965-1968, pp. 39-60;

GOMBRICH E.H., *Erwin Panofsky (30th March 1892 - 14th March 1968)*, in «The Burlington Magazine», CX, 783, 1968, pp. 356-360;

GÓMEZ-MORENO C. (a cura di), *Medieval Art from Private Collections*, catalogo della mostra (New York 1968-1969), The Metropolitan Museum of Art, New York 1968;

HALL E., *Cardinal Albergati, St. Jerome and the Detroit Van Eyck*, in «The Art Quarterly», XXXI, 1, 1968, pp. 3-34;

HASKELL F., *Classicism and Romanticism, with other studies in art history*, in «The Burlington Magazine», CX, 780, 1968, pp. 161-162;

KAUFFMANN H., *Erwin Panofsky. 30. März 1892 - 14. März 1968*, in «Kunstchronik», XXI, 8, 1968, pp. 260-266;

LEE R.W., *Erwin Panofsky*, in «Art Journal», XXVII, 4, 1968, pp. 368-370;

LOTZ W., *Zur Erinnerung an Walter Friedländer (gest. 6. September 1966)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIII, 1-2, 1967-1968, p. 194;

MEISS M., PROCACCI U., BALDINI U. (a cura di), *The Great Age of Fresco: From Giotto to Pontormo: An Exhibition of Mural Paintings and Monumental Drawings*, catalogo della mostra (New York - Amsterdam - Londra 1968-1969), Il Fiorino, Firenze 1968;

NEUMEYER A., *Frederick Antal*, Classicism and Romanticism, with other studies in art history, in «Art Journal», XXVII, 2, 1967-1968, pp. 226-227;

NOSZLOPY G.T., *Millard Meiss*, Giotto and Assisi, in «Art Journal», XXVIII, 1, 1968, pp. 120, 122;

PANOFKY E., HASSOLD E.C., *Wilhelm Vöge: A Biographical Memoir* (1958), in «Art Journal», XXVIII, 1, 1968, pp. 27-37;

QUINTAVALLE A.C., *Questioni medievali*, in «Critica d'Arte», XV, 94, 1968, pp. 66-72; 96, 1968, pp. 61-78; 97, 1968, pp. 75-80; 100, 1968, pp. 3-16;

ROBERTSON G., *Giovanni Bellini*, Clarendon Press, Oxford 1968;

SHEARMAN J., *The Logic and Realismo of Piero della Francesca*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a cura di A. Middeldorf Kosegarten, P. Tigler, 2 voll., De Gruyter, Berlin 1968, I, pp. 180-186;

SINDONA E., [Editoriale], in «L'Arte», n.s., 1, 1968, s.i.p.;

SPEAR R.E., French Painting in the Time of Jean de Berry *by Millard Meiss*, in «The French Review», XLI, 6, 1968, pp. 902-903;

VERDIER P., French Painting in the Time of Jean de Berry *par Millard Meiss*, in «L'Œil», 167, 1968, pp. 36-37;

WUTTKE D., *Zu Huius nympha loci*, in «Arcadia», III, 3, 1968, pp. 306-307.

1969

ACKERMAN J.S., *The Demise of the Avant Garde. Notes on the Sociology of Recent American Art*, in «L'Arte», n.s., 6, 1969, pp. 5-17;

ARMSTRONG C.A.J., French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke *by Millard Meiss*, in «The English Historical Review», LXXXIV, 332, 1969, pp. 577-579;

ARONBERG LAVIN M., *Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece: A Pledge of Fidelity*, in «The Art Bulletin», LI, 4, 1969, pp. 367-371;

- BOASE T.S.R., French Painting in the Time of Jean de Berry *by Millard Meiss*, in «Journal of the Royal Society of Arts», CXVII, 5157, 1969, p. 683;
- BORSOOK E., *Gli affreschi di Montesiepi con annotazioni tecniche di Leonetto Tintori*, EDAM, Firenze 1969; (a)
- EAD., *Letters 'The Great Age of Fresco'*, in «The Burlington Magazine», CXI, 794, 1969, pp. 303-304; (b)
- BRAUNSTEIN P., *L'œuvre historique d'Yves Renouard*, in «Annales», XXIV, 5, 1969, pp. 1183-1186;
- CALVESI M., *A noir (Melancolia I)*, in «Storia dell'Arte», 1-2, 1969, pp. 37-96;
- EISLER C.T., *Kunstgeschichte American Style: A Study in Migration, in The Intellectual Migration. Europe and America, 1930-1960*, a cura di D. Fleming, B. Bailyn, Cambridge University Press, Cambridge MA 1969, pp. 544-629; (a)
- ID., *The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy*, in «The Art Bulletin», LI, 2, 1969, pp. 107-118; 3, 1969, pp. 233-246; (b)
- GILMORE M.P., *I Tatti a dieci anni dalla morte di Bernard Berenson*, in «Antichità Viva», VIII, 6, 1969, pp. 48-52;
- GOMBRICH E.H., *Art Transplant. The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo*, in «The New York Review of Books», 19 giugno 1969, pp. 8-14;
- GURRIERI F., *Bernard Berenson e l'architettura*, in «Antichità Viva», VIII, 6, 1969, pp. 26-36;
- HECKSCHER W.S., *Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae*, in «Record of the Art Museum. Princeton University», XXVIII, 1, 1969, pp. 4-21 (trad. it. ID., *Ritratto biografico*, in E. PANOFSKY, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls Royce*, Electa, Milano 1996, pp. 157-179);
- HOVING T.P.F., *Report of the Director*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», n.s., XXVIII, 2, 1969, pp. 39-52;
- MARCHINI G. (a cura di), *Due secoli di pittura murale a Prato: mostra di affreschi, sinopie e graffiti dei secoli XIV e XV*, catalogo della mostra (Prato 1969), Azienda Autonoma di Turismo di Prato, Firenze 1969;
- MONTANARI A., *Soggettività critica di Berenson fra il metodo morelliano e l'estetica crociana*, in «Antichità Viva», VIII, 6, 1969, pp. 16-21;

PANOFSKY E., *Problems in Titian Mostly Iconographic*, New York University Press, New York 1969 (trad. it. ID., *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1992);

POSNER D., *La Pinacoteca Nazionale di Bologna by Andrea Emiliani*, in «The Burlington Magazine», CXI, 794, 1969, pp. 308-309;

RAGGHIANI C.L., *Percorso di Giotto*, in «Critica d'Arte», n.s., XVI, 101-102, 1969, pp. 3-80;

SCHULZ J., MARKHAM SCHULZ A., *The Great Age of Fresco in New York*, in «The Burlington Magazine», CXI, 790, 1969, pp. 50-53, 55;

SMART A., *Giotto to Pontormo: The Great Age of Fresco*, in «Apollo», LXXXIX, 86, 1969, pp. 256-263;

SPENCER E.P., *French Painting in the Time of Jean de Berry by Millard Meiss*, in «The Burlington Magazine», CXI, 793, 1969, pp. 226-227;

STECHOW W., *Erwin Panofsky and Music*, in «Record of the Art Museum. Princeton University», XXVIII, 1, 1969, pp. 22-25;

VOLPE C., *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, a cura di G. Palumbo, Canesi & C. Editrice, Roma 1969, pp. 15-59;

WEISS R., *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Blackwell, London 1969 (trad. it. ID., *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Editrice Antenore, Padova 1989).

1970

BECKWITH J., *Kingsley Porter: Blazing the Trail in Europe*, in «Apollo», XCII, 106, 1970, pp. 494-497;

BIALOSTOCKI J., *Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being*, in «Simiolus», IV, 2, 1970, pp. 68-89;

BOSKOVITS M., *Due secoli di pittura murale a Prato. Aggiunte e precisazioni*, in «Arte Illustrata», III, 25-26, 1970, pp. 32-47;

BRANDI C., *Museografia, mostre e restauro*, in *Problemi della tutela del patrimonio artistico, storico, bibliografico e paesistico*, Atti del convegno tra soci lincei sul tema, Roma 6-7 marzo 1969, a cura di E. Cerulli, L. Bernabò Brea, R. Bianchi Bandinelli et. al., Accademia Nazionale dei

Lincei, Roma 1970, pp. 77-92;

CALVESI M., *La 'morte di bacio'. Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in «Storia dell'Arte», 7-8, 1970, pp. 179-233;

[CHASTEL A.], *Éditorial*, in «Revue de l'Art», 7, 1970, pp. 4-5;

Da Firenze i secoli d'oro dell'affresco, catalogo della mostra (Lugano 1970), AGAF, Firenze 1970;

DAVIES E.M., SNYDER D., *Piero della Francesca's Madonna of Urbino. A Further Examination*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, LXXV, 1215, 1970, pp. 193-212;

DELAISSÉ R., *Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry, Part I*, in «The Art Bulletin», LII, 2, 1970, pp. 206-212;

FERBER S., *French Painting in the Time of Jean de Berry by Millard Meiss*, in «Speculum», XLV, 3, 1970, pp. 481-483;

FREMANTLE R., *Frescoes in Prato*, in «Art Journal», XXX, 1, 1970, pp. 41-44;

FRINTA M.S., *French Painting in the Time of Jean de Berry by Millard Meiss*, in «Art Journal», XXX, 1, 1970, pp. 106, 110;

GARDNER J., *Battisti's Cimabue*, in «The Burlington Magazine», CXII, 802, 1970, pp. 52-53;

GILBERT C. (a cura di), *Renaissance Art*, Harper & Row, New York 1970; (a)

Id., *Renaissance Art and the Styles of Its Scholars*, in GILBERT 1970a, pp. XI-XXI; (b)

GOMBRICH E.H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London 1970 (trad. it. Id., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983);

GOSEBRUCH M., *Giovanni Previtali, Giotto e la sua bottega*, in «Kunstchronik», XX, 9, 1969, pp. 261-277;

KLEIN R., *La forme et l'intelligible*, Editions Gallimard, Paris 1970 (trad. it. Id., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975);

MOLAJOLI B., *Firenze salvata*, ERI, Torino 1970;

SAXL F., *A Heritage of Images: A Selection of Lectures*, Penguin, Harmondsworth 1970 (trad. it. ID., *La storia delle immagini*, Laterza, Bari 1982);

SCHWARZ J., *Olivetti to Become the Museum's First Corporate Benefactor*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», n.s., XXIX, 3, 1970, pp. 163-164;

SPEAR R., *French Painting in the Time of Jean de Berry by Millard Meiss*, in «The French Review», XLIII, 3, 1970, pp. 536-537;

SWARZENSKI H., *Before and After Pisano*, in «Boston Museum Bulletin», LXVIII, 1970, pp. 178-196;

VAN OS H.W., *Marginal Notes on 'The Great Age of Fresco'*, in «Simiolus», IV, 1, 1970, pp. 6-12.

1971

BATTISTI E., *Piero della Francesca*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1971;

BAXANDALL M., *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford University Press, Oxford 1971 (trad. it. ID., *Giotto e gli Umanisti. Gli Umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Jaca Book, Milano 1994);

BOSKOVITS M., *I pittori senesi*, Electa, Milano 1971; (a)

ID., *Nuovi studi su Giotto e Assisi*, in «Paragone», XXII, 261, 1971, pp. 34-56; (b)

ID., *Orcagna in 1357 - and in Other Times*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 818, 1971, pp. 239-251; (c)

GNUDI C., *Sugli inizi di Giotto e i suoi rapporti con il mondo gotico*, in SALMI 1971, pp. 3-23, ried. in ID., *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Einaudi, Torino 1982, pp. 55-76;

HALL E., *More about the Detroit Van Eyck: The Astrolabe, the Congress of Arras and Cardinal Alberghi*, in «The Art Quarterly», XXXIV, 2, 1971, pp. 181-201;

HENDEL C.W., *Theodore Meyer Greene 1897-1969*, in «Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association», XLIV, 1970-1971, pp. 214-216;

HERLIHY D., *Yves Renouard and the Economic History of the Middle Ages*, in «The American Historical Review», LXXVI, 1, 1971, pp. 127-131;

KLEINBAUER W.E., *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1971;

MOLHO A., TEDESCHI J.A. (a cura di), *Renaissance Studies in Honour of Hans Baron*, Sansoni, Firenze 1971;

MONGAN A. (a cura di), *Edward Waldo Forbes, A Yankee Visionary*, catalogo della mostra (Cambridge MA 1971), Harvard University Press, Cambridge MA 1971;

NEGRI ARNOLDI F., ad vocem *Iconografia e iconologia*, in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Arte 2*, a cura di G. Previtali, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1971, I, pp. 227-238;

POLZER J., *Observations on known paintings and a new altarpiece by Francesco Traini*, in «Pantheon», XXIX, 5, 1971, pp. 379-389;

RAGUSA I., *The Egg Reopened*, in «The Art Bulletin», LIII, 4, 1971, pp. 435-443;

SMART A., *The Assisi Problem and the Art of Giotto. A Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco*, Assisi, Clarendon Press, Oxford 1971.

1972

ALVERNY M.-T. DE, *Francis Wormald: 1904-1972*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XV, 1972, pp. 347-348;

BACCCHESCHI E., *L'opera completa di Duccio*, Rizzoli, Milano 1972;

BALDINI U., DAL POGGETTO P. (a cura di), *Firenze restaurata. Il laboratorio nel suo quarantennio*, catalogo della mostra (Firenze 1972), Sansoni, Firenze 1972;

BAXANDALL M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press,

- Oxford 1972 (trad. it. ID., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978);
- BOASE T.S.R., *Death in the Middle Ages: Mortality, Judgment and Remembrance*, Thames & Hudson, London 1972;
- BOON K.G., L.M.J. *Delaissé*, in «The Burlington Magazine», CXIV, 829, 1972, pp. 246-247;
- BRANDI C., *Le gemme lavate dal fango*, in «Il Corriere della Sera», 21 marzo 1972, ried. in ID., *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, Editori Riuniti, Roma 2005 (I ed. 1994), pp. 270-273;
- CARLI E., *Nuovi studi nell'orbita di Duccio di Buoninsegna*, in «Antichità Viva», XI, 6, 1972, pp. 3-15;
- DE BENEDICTIS C., *Alastair Smart, The Assisi Problem and the Art of Giotto*, in «Antichità Viva», XI, 3, 1972, pp. 63-64;
- DONATI P.P., *Il punto su Manfredino d'Alberto*, in «Bollettino d'Arte», s. V, LVII, 3-4, 1972, pp. 144-153;
- GOMBRICH E.H., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon, London 1972 (trad. it. ID., *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1978);
- NORDENFALK C., *Francis Wormald*, in «The Burlington Magazine», CXIV, 829, 1972, p. 245;
- OFFNER R., *Studies in Florentine Painting. The Fourteenth Century*, Junius Press, New York 1972;
- PARIBENI M., *Tecniche di deumidificazione*, in *Ricerche relative al recupero dei dipinti danneggiati dall'alluvione di Firenze nel 1966*, a cura del Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma 1972 («Quaderni de La Ricerca Scientifica», 81), pp. 15-19;
- PAROLINI G., *Aspetti scientifici dei trattamenti eseguiti sulle opere d'arte danneggiate dall'alluvione*, in CNR 1972, pp. 9-14;
- PILON V., *Firenze Restaurata*, in «Arte Cristiana», LX, 596, 1972, pp. 309-327;
- RÓZSA G. (a cura di), *Évolution Générale et Développements Régionaux en Histoire de l'Art*, Atti del XXII Congresso Internazionale di Storia

dell'Arte, Budapest 15 settembre 1969, 3 voll., Akadémiai Kiadó, Budapest 1972;

STUBBLEBINE J.H., *Duccio's Maestà of 1302 for the Chapel of the Nove*, in «The Art Quarterly», XXXV, 3, 1972, pp. 239-268; (a)

Id., *The Frick Flagellation Reconsidered*, in «Gesta», XI, 1972, pp. 3-10. (b)
1973

ACKERMAN J.S., *Toward a New Social Theory of Art*, in «New Literary History», IV, 2, 1973, pp. 315-330;

BETTAGNO A., *Cavalcaselle a San Giorgio*, in «Arte Veneta», XXVII, 1973, pp. 356-357;

KOOPS W.R.H., KOSSMAN E.H., PLAAT G. VAN DER (a cura di), *Johan Huizinga 1872-1972*, Atti del convegno, Groningen 11-15 dicembre 1972, Nijhoff, Den Haag 1973;

KUSPIT D.B., HILTON A., KENNEDY J. et. al., *The 61st Annual Meeting of the College Art Association of America*, in «Art Journal», XXXII, 3, 1973, pp. 271-283;

MORETTI L. (a cura di), *G.B. Cavalcaselle: disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra (Venezia - Verona 1973), Neri Pozza, Vicenza 1973;

MURUTES H., *Personifications of Laughter and Drunken Sleep in Titian's 'Andrians'*, in «The Burlington Magazine», CXV, 845, 1973, pp. 518-525;

NICOLSON B., *Editorial. Changes in Administration in Italy*, in «The Burlington Magazine», CXV, 847, 1973, p. 629;

PARRONCHI A., *L'uovo di Piero*, in «La Nazione», 22 settembre 1973, p. 15;

SALMI M., *Presentazione*, in *Corpus Vitrearum Medii Aevi, Italia, vol. I, Le vetrate dell'Umbria*, a cura di G. Marchini, De Luca, Roma 1973, p. 7;

SANGIORGI F., *Ipotesi sulla collocazione originaria della Pala di Brera*, in «Commentari», XXIV, 3, 1973, pp. 211-216;

SCHULZ J., *The Great Age of Fresco: Recoveries, Discoveries, Survivals by Millard Meiss*, in «The Burlington Magazine», CXV, 840, 1973, pp. 184-185;

STUBBLEBINE J.H., *Duccio and His Collaborators on the Cathedral Maestà*, in «The Art Bulletin», LV, 2, 1973, pp. 185-204;

URBANI G., *Problemi di conservazione*, Compositori, Bologna 1973.

1974

BELLOSI L., *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Einaudi, Torino 1974;

BURKE P., *Tradition and Innovation in Renaissance Italy. A Sociological Approach*, Fontana/ Collins, London 1974²;

CARPENTER J.M. (a cura di), *Color in Art: A Tribute to Arthur Pope*, catalogo della mostra (Cambridge 1974), Harvard University Press, Cambridge MA 1974;

CHASTEL A., *Editorial. Les expositions*, in «Revue de l'Art», 26, 1974, pp. 4-7;

COOLIDGE J., DENKNATEL F., FREEDBERG S., LOEHR M., ROSENFELD J., *Benjamin Rowland, Jr. 1904-1972*, in «Annual Report. Fogg Art Museum», 1972-1974, pp. 29-32;

FAHY C., MOORES J.D., *A list of the publications of Roberto Weiss (1906-1969)*, in «Italian Studies», XXIX, 1974, pp. 1-11;

GILBERT C., «*The Egg Reopened*» Again, in «The Art Bulletin», LVI, 2, 1974, pp. 252-258;

GLUECK G., *Art History Colleagues Honor Millard Meiss*, in «The New York Times», 15 aprile 1974, p. 38;

GURRIERI F., *Pittura murale nel S. Domenico di Prato. Il museo. L'architettura e le opere del complesso conventuale*, Centro Di, Firenze 1974;

LAVAGNINO E., *Diario di un salvataggio artistico*, in «Nuova Antologia», CIX, DXXI, 2084, 1974, pp. 509-547;

LYNES R., *Viewpoints: "The Genteel Tradition"*, in «American Art Journal», VI, 2, 1974, pp. 73-77;

OECHSLIN W., *Il Laocoonte - o del restauro delle statue antiche*, in «Paragone», XXV, 287, 1974, pp. 3-29;

PASINI P.G., *Cinquant'anni di studi sul Tempio Malatestiano*, in C. RICCI, *Il Tempio Malatestiano*, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Milano - Roma 1974, pp. V-XXXII.

1975

ARGAN G.C., WEST R., *Ideology and Iconology*, in «Critical Inquiry», II, 2, 1975, pp. 297-305;

AVRIL F., *La peinture française autour de 1400*, in «Revue de l'Art», 28, 1975, pp. 40-52;

BOSKOVITS M., *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, EDAM, Firenze 1975;

CALLMANN E., *Thebaid Studies*, in «Antichità Viva», XIV, 3, 1975, pp. 3-22;

CHASTEL A., *Millard Meiss*, in «Le Monde», 17 giugno 1975, ried. in Id., *L'image dans le miroir*, Gallimard, Paris 1980, pp. 134-135; (a)

Id., *Miniatures, répertoire d'iconographie*, in «Revue de l'Art», 28, 1975, pp. 5-7; (b)

COOLIDGE J., *Millard Meiss, Former Fogg Curator of Paintings*, in «Fogg Art Museum Newsletter», XIII, 1, 1975, p. 4;

FARTHING C., *T.R.S. Boase, President*, in «The Journal of the British Archaeological Association», XXXVIII, 1975, pp. 1-2;

GOMBRICH E.H., *Topos and Topicality Annual Lecture of the Society for Renaissance Studies*, University College, Londra 10 gennaio 1975, <http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc21.pdf>;

Holiday Exhibitions Open at the Art Museum, in «The Cincinnati Enquirer», 30 novembre 1975, s.i.p.;

In Society, in «The Cincinnati Enquirer», 3 dicembre 1975, s.i.p.;

DACOSTA KAUFMANN T., *The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVIII, 1975, pp. 258-287;

KUBLER G., *History - or Anthropology - of Art?*, in «Critical Inquiry», I, 4, 1975, pp. 757-767;

LEVY M., *Sir Martin Davies*, in «The Burlington Magazine», CXVII, 872, 1975, pp. 729-731;

MACDOUGALL E.B., *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain*

- Type*, in «The Art Bulletin», LVII, 3, 1975, pp. 357-365;
- MAGINNIS H.B.J., *Assisi Revisited: Notes on Recent Observations*, in «The Burlington Magazine», CXVII, 869, 1975, pp. 511-517; (a)
- Id., *Millard Meiss (25th March 1904 - 12th June 1975)*, in «The Burlington Magazine», CXVII, 869, 1975, pp. 544-547; (b)
- MCCORKEL C., *Sense and Sensibility: An Epistemological Approach to the Philosophy of Art History*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXXIV, I, 1975, pp. 35-50;
- Millard Meiss 1904-1975*, in «Revue de l'Art», 28, 1975, pp. 86-87;
- Millard Meiss, 1904-1975: Memorial Service*, Princeton University Chapel, 8 novembre 1975;
- PARIS R., *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 1975, vol. IV*, pp. 509-818;
- POPE-HENNESSY J., *Dr Millard Meiss: A Distinguished Art Historian*, in «The Times», 25 giugno 1975, p. 16;
- PREVITALI G., *Introduzione*, in E. PANOFSKY, *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975, pp. XIX-XXXII;
- PROCACCI U., *Millard Meiss. In Memoriam*, in «Prospettiva», 2, 1975, pp. 53-54;
- RAGGHIANI C.L., *Film d'arte, film sull'arte e critofilm d'arte (1950)*, in Id., *Arti della visione I: Cinema*, Einaudi, Torino 1975, pp. 225-240;
- SAUERLÄNDER W., *Kurt Bauch*, in «Kunstchronik», XXVIII, 1975, pp. 375-379;
- SINDONA E., *L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Rizzoli, Milano 1975;
- The Class of 1926, Dr. Millard Meiss '26*, in «Princeton Alumni Weekly», 6 ottobre 1975, p. 20;
- WIEDEGAND PETZET H., *Kurt Bauch*, in «Weltkunst», XLV, 1975, p. 440;
- ZARNECKI G., *Thomas Sherrer Ross Boase*, in «The Burlington Magazine»,

CXVII, 873 1975, p. 809.

1976

BENJAMIN L., *Disguised Symbolism Exposed and the History of Early Netherlandish Painting*, in «Studies in Iconography», 2, 1976, pp. 11-24;

BLEDSTEIN B.J., *The Culture of Professionalism. The Middle Class and the Development of Higher Education in America*, Norton & Company, New York 1976;

BRENTANO R.J., KITZINGER E., KRAUTHEIMER R., *Millard Meiss*, in «Speculum», LI, 3, 1976, pp. 575-577;

CASTELNUOVO E., *Per una storia sociale dell'arte I*, in «Paragone», 313, 1976, pp. 3-30, ried. in CASTELNUOVO 1985, ed. cons. Edizioni della Normale, Pisa 2007², pp. 23-49;

FAWCETT T., PHILIPPOT C. (a cura di), *The Art Press. Two Centuries of Art Magazines*, catalogo della mostra (Londra 1976), The Art Book Company, London 1976;

FERRIER J.-L. (a cura di), *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Denoël/Gonthier, Paris 1976;

GARRONI M.L., MALTESE D. (a cura di), *La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze dieci anni dopo*, catalogo della mostra (Firenze 1976), Officine Grafiche Fratelli Stianti, Sancasciano 1976;

LEE R.W., *Millard Meiss (1904-1975)*, in «Yearbook. American Philosophical Society», 1976, pp. 95-100; (a)

ID., POPE-HENNESSY, J., *Millard Meiss: In Memoriam*, in «The Art Bulletin», XXXV, 3, 1976, pp. 261-262; (b)

MAGINNIS H.B.J., *Luciano Bellosi*, Buffalmacco e il Trionfo della Morte, in «The Art Bulletin», LVIII, 1, 1976, pp. 126-128;

STERLING C., *Jan van Eyck avant 1432*, in «Revue de l'Art», 33, 1976, pp. 7-82;

STOICHIȚĂ V.I., *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna. Studii despre cultura figurativă a secolului al XIII-lea*, Editura Meridiane, București 1976.

1976-1978

España entre el Mediterraneo y el Atlantico, Atti del XXIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Granada 3-8 settembre 1973, 3 voll., Universidad de Granada, Granada 1976-1978.

1977

ALPERS S., *Is Art History?*, in «Daedalus», CVI, 3, 1977, pp. 1-13;

BRANDI C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977;

CHASTEL A., *Organisations internationales et histoire de l'art*, in «Revue de l'Art», 37, 1977, pp. 5-8;

GNUDI C., *In Memoriam Giovanni Paccagnini*, in «Arte Veneta», XXXI, 1977, pp. 308-309;

HEIDT R., *Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk*, Böhlau, Köln - Wien 1977;

HEINEMANN A., *The Limbourgs and their Contemporaries*, in «The Burlington Magazine», CXIX, 896, 1977, pp. 777-780;

LAVIN I., PLUMMER J. (a cura di), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, 2 voll., New York University Press, New York 1977;

MAGINNIS H.B.J., *The Literature of Sienese Trecento Painting 1945-1975*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XL, 3-4, 1977, pp. 276-309;

MARKHAM SCHULZ A., *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and Their Contemporaries, by Millard Meiss*, in «Renaissance Quarterly», XXX, 1, 1977, pp. 51-53;

PESENTI F.R., *Maestri arnolfiani di Assisi*, in «Studi di storia delle arti», 1977, pp. 43-53;

RAMSDEN E.H., *The Painter's Choice*, in «Apollo», CVI, 188, 1977, pp. 322-323;

SALVINI R., *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Garzanti, Milano 1977;

SCHAPIRO M., *Romanesque Art*, George Braziller, New York 1977 (trad. it. ID., *Arte romanica*, Einaudi, Torino 1982).

1978

BATTISTI E., *Prefazione*, in F. GANDOLFO, *Il "Dolce Tempo". Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 9-14;

BIALOSTOCKI J., *A Plea for Internationality*, in «Art History», I, 4, 1978, pp. V-VIII;

CHASTEL A., *Dix ans de la «Revue de l'Art»*, in «Revue de l'Art», 40-41, 1978, pp. 5-7;

DAMISCH H., *Six Notes in the Margin of Meyer Schapiro's Words and Pictures*, in «Social Research», 45, 1, 1978, pp. 15-35;

DEL GIUDICE D., *Una fabbrica delle idee del '900. Giulio Einaudi racconta 40 anni di attività editoriale*, in «Paese Sera», 7 marzo 1978, s.i.p.;

MONGAN A., *The Heavenly Twins*, in «Apollo», CVII, 196, 1978, pp. 477-479;

PACCAGNINI G., *Note sulla formazione e la tecnica del ciclo cavalleresco della "Sala del Pisanello"*, in *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*, Atti del Convegno, Verona 6-8 ottobre 1974, Accademia Nazionale dei Lincei e Accademia Virgiliana, Edigraf, Segrate 1978, pp. 191-200;

REYNAUD N., *Les Maîtres à "noms de convention"*, in «Revue de l'Art», 42, 1978, pp. 41-52;

SEIDEL L., *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss by Irving Lavin; John Plummer*, in «ARLIS/NA Newsletter», VI, 6, 1978, p. 110.

1979-1983

PREVITALI G., ZERI F. (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, 12 voll., Einaudi, Torino 1979-1983.

1979

BANDINI B.V. (a cura di), *Storia e storiografia. Studi su Delio Cantimori*, Atti del Convegno, Russi 7-8 ottobre 1978, Editori Riuniti, Roma 1979;

BIALOSTOCKI J., *Die Internationalität der Kunstgeschichte und das Comité International d'Histoire de l'Art*, in «Acta Historiae Artium», XXV,

1979, pp. 175-178;

BOSKOVITS M., ad vocem *Cenni di Pepo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 1979, vol. XXIII, pp. 537-544;

LOVATTI G., *Francesco Gandolfo*, Il 'dolce tempo' : mistica, ermetismo e Sogno nel Cinquecento, in «Arte Cristiana», LXVII, 1979, p. 292;

MATTEINI M., *Il metodo del bario nel restauro degli affreschi*, in «Critica d'Arte», n.s., XLIV, 166-168, 1979, pp. 182-184;

MEYER K.E., *The Art Museum: Power, Money, Ethics*, William Morrow, New York 1979;

PREVITALI G., *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana* cit., vol. I (1979), pp. 5-95;

SAMUELS E., *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge MA 1979;

STUBBLEBINE J.H., *Duccio di Buoninsegna and his School*, Princeton University Press, Princeton NJ 1979;

SUTTON D., *Robert Langton Douglas*, in «Apollo», CIX, 206, 1979, pp. 248-315;

TOSCANO B., *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'arte italiana* cit., vol. III (1979), pp. 273-318;

WIRTH J., *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss by I. Lavin; J. Plummer*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLI, 2, 1979, pp. 436-439.

1980

ANDERSON J., *Giorgione, Titian and the Sleeping Venus*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del convegno di studi, Venezia 27 settembre - 1 ottobre 1976, a cura di N. Pozza, Neri Pozza, Vicenza 1980, pp. 337-342;

BELLOSI L., *A proposito del disegno all'Albertina (dal Ghiberti a Masolino)*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze 18-21 ottobre 1978, a cura di R. Krautheimer, G. Brunetti, H. Keutner et. al., 2 voll., Olschki, Firenze 1980, I, pp. 135-146, ried. in Id., *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 205-207; (a)

Id., *La rappresentazione dello spazio*, in *Storia dell'arte italiana* cit., vol. IV (1980), pp. 6-39; (b)

BRISSON D.W., *Piero della Francesca's Egg Again*, in «The Art Bulletin», LXII, 2, 1980, pp. 284-286;

CINELLI B., MAZZOCCA F., TONELLI M.C. (a cura di), *Artisti e cultura visiva del Novecento*, catalogo della mostra (Pistoia 1980), Comune di Pistoia, Pistoia 1980;

CONTI A., *John White, Duccio, Tuscan Art and the Medieval Workshop*, in «Prospettiva», 23, 1980, pp. 98-101;

DHANENS E., *Hubert et Jan van Eyck*, Fonds Mercator, Antwerpen 1980;

FERRETTI M., *Sinopie (e affreschi?) a proposito del nuovo museo di Pisa*, in «Prospettiva», 20, 1980, pp. 2-6;

Giovanni Paccagnini: ricordo di Giovanni Paccagnini: mostra postuma, catalogo della mostra (Pisa 1980), Simone Vallerini, Pisa 1980;

GNUDI C., *Giovanni Paccagnini*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXV, 7, 1980, pp. 131-132;

POPE-HENNESSY J., *A Misfit Master*, in «New York Review of Books», XX-VII, 18, 20 novembre 1980, pp. 45-47;

ROSAND D., *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss by Irving Lavin; John Plummer*, in «Renaissance Quarterly», XXXIII, 3, 1980, pp. 446-448;

STERNE M.H., *The Passionate Eye: The Life of William R. Valentiner*, State University Press, Detroit MI 1980.

1981

BALDINI U., *Firenze 10 anni dopo*, in *Atti del convegno sul restauro delle opere d'arte*, Atti del Convegno sul restauro delle opere d'arte, Firenze 2-7 novembre 1976, a cura A.M. Giusti, 2 voll., Polistampa, Firenze 1981, I, pp. 17-22;

BIALOSTOCKI J., *Panofsky: iconologia o semiologia*, in «Lettere italiane», XXXIII, 1, 1981, pp. 38-54;

BRANDI C., *In memoria di Cesare Gnudi*, in «Italia Nostra», XXV, 195-196,

1981, pp. 20-21;

CANNON J., *Duccio di Buoninsegna and His School by James H. Stubblebine*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 936, 1981, p. 168;

CARLI E., *La pittura senese del Trecento*, Electa, Milano 1981, pp. 221-224;

CONTI A., *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana* cit., vol. X (1981), pp. 39-112;

COO J. DE, *A Medieval Look at the Merode Annunciation*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLIV, 2, 1981, pp. 114-132;

DEUCHLER F., *Duccio et son cercle*, in «Revue de l'art», 51, 1981, pp. 17-22;

EISLER C.T., *Millard Meiss*, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries, in «The Art Bulletin», LXIII, 2, 1981, pp. 328-332;

GARDNER J., MAHON D., *Cesare Gnudi*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 938, 1981, pp. 304, 307;

GINZBURG C., *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Einaudi, Torino 1981;

KNAPP FENGLER C., *Bartolo di Fredi's Old Testament Frescoes in S. Gimignano*, in «The Art Bulletin», LXIII, 3, 1981, pp. 374-383;

MOLHO A., *Italian History in American Universities*, in *Italia e Stati Uniti. Concorde e dissonanze*, Atti del congresso, Roma 11-12 febbraio 1980, a cura di A. Bartole, A. Dell'Omodarme, Il Veltro, Roma 1981, pp. 201-224;

PROCACCI U., *Le Catasto florentin de 1427*, in «Revue de l'Art», 54, 1981, pp. 7-14;

RASH FABBRI N., RUTENBURG N., *The Tabernacle of Orsanmichele in Context*, in «The Art Bulletin», LXIII, 3, 1981, pp. 385-405;

RICHTER SHERMAN C., HOLCOMB A.M. (a cura di), *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979*, Greenwood Press, Westport CU 1981;

VAN OS H.W., *Duccio*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 936, 1981, pp. 165-167; (a)

ID., *The Black Death and Sienese Painting: A Problem of Interpretation*, in «Art History», IV, 3, 1981, pp. 237-249. (b)

1981-1984

FIORI E. (a cura di), *Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bologna 10-18 settembre 1979, 11 voll., CLUEB, Bologna 1981-1984.

1982

BALDINI U. (a cura di), *Metodo e scienza. Operatività e ricerca nel restauro*, catalogo della mostra (Firenze 1982), Sansoni, Firenze 1982;

BELTING H., *The „Byzantine“ Madonnas. New Facts about their Italian Origin and some Observations on Duccio*, in «Studies in the History of Art», XII, 1982, pp. 7-22;

BORSI F. (a cura di), *La città degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze 1982-1983), Sansoni, Firenze 1982;

CHELAZZI DINI G. (a cura di), *Il gotico a Siena. Miniature, pitture,oreficerie, oggetti d'arte*, catalogo della mostra (Siena 1982), Centro Di, Firenze 1982;

FLEMING J.V., *From Bonaventure to Bellini. An Essay in Franciscan Exegesis*, Princeton University Press, Princeton NJ 1982;

GARDNER J., *Obituary. Edward B. Garrison*, in «The Burlington Magazine», CXXIV, 947, 1982, pp. 96-97;

GARIN E., *Introduzione*, in F. SAXL, *La storia delle immagini*, Laterza, Bari 1982, pp. V-XVII;

GNUDI C., *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Einaudi, Torino 1982;

ISERMAYER C.A., *Robert Oertel, 1907-1981*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLV, 4, 1982, pp. 437-440;

MAMINO S., *Il metodo iconologico in alcuni contributi recenti*, in «Rivista di Estetica», XXII, 10, 1982, pp. 118-132;

PODRO M., *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven CT 1982;

PREVITALI G. (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Atti del Convegno, Firenze settembre 1980, Editori Riuniti, Roma 1982;

PURTLE C.J., *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton NJ 1982;

SLIVE S., *Jakob Rosenberg*, in «The Burlington Magazine», CXXIV, 946, 1982, pp. 31-32;

TOSCANO B., *Saggio introduttivo*, in M. MEISS, *Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte Nera: arte, religione e società alla metà del Trecento*, Einaudi, Torino 1982, pp. XVII-LIV.

1983

ALPERS S., *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago IL 1983 (trad. it. EAD., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1984);

ARONBERG LAVIN M. (a cura di), *The Eye of the Tiger. The Foundation and Development of the Department of Art and Archaeology, 1883-1923, Princeton University*, catalogo della mostra (Princeton 1983), The Art Museum, Princeton NJ 1983;

BELTING H., *Assisi e Roma. Risultati, problemi, prospettive*, in *Roma anno 1300*, Atti della IV Settimana di studi di storia dell'arte medievale, Roma 19-24 maggio 1980, a cura di A.M. Romanini, L'Erma di Bretschneider, Roma 1983, pp. 93-98;

BERTELLI C., *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana* cit., vol. V (1983), pp. 5-163;

BOLOGNA F., *The Crowning Disc of a Duecento 'Crucifixion' and Other Points Relevant to Duccio's Relationship to Cimabue*, in «The Burlington Magazine», CXXV, 963, 1983, pp. 330-340;

CHASTEL A. (a cura di), *Pour un temps: Erwin Panofsky*, Centre Georges Pompidou, Paris 1983; (a)

Id., *Anthony Blunt, art historian (1907-1983)*, in «The Burlington Magazine», CXXV, 966, 1983, pp. 546-549; (b)

[Id.], *Le XXVe Congrès International d'Histoire de l'Art à Vienne*, in «Revue de l'Art», 61, 1983, pp. 5-6; (c)

ID., *The Sack of Rome, 1527*, Princeton University Press, Princeton NJ 1983 (trad. it. ID., *Il Sacco di Roma*, Einaudi, Torino 1983); (d)

CHELAZZI DINI G. (a cura di), *L'art gothique siennois: enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*, catalogo della mostra (Avignone 1983), Centro Di, Firenze 1983;

COLE B., *Some Thoughts on Orcagna and the Black Death Style*, in «Antichità Viva», XXII, 2, 1983, pp. 27-37;

MAGINNIS H.B.J., *Introduction*, in M. MEISS, *Francesco Traini*, a cura di H.B.J. Maginnis, Decatur House Press, Washington DC 1983, pp. XII-XXIV;

MASSING J.M., *Proverbial Wisdom and Social Criticism: Two New Pages from the Walters Art Gallery's Proverbs en rimes*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLVI, 1983, pp. 208-210;

MONTEBELLO P. DE, *Report of the Director*, in «Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art», 113, 1983, pp. 9-14;

MUNARI T., *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Einaudi, Torino 1983;

SAUERLÄNDER W., *From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion*, in «Art History», VI, 1983, pp. 253-268;

VOLPE C., *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»*, in *Storia dell'arte italiana* cit., vol. V (1983), pp. 232-304.

1984

DEUCHLER F., *Duccio*, Electa, Milano 1984;

GARZELLI A., *Sulla fortuna del Gerolamo mediceo del van Eyck nell'arte fiorentina del Quattrocento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, a cura di C. De Benedictis, Sansoni, Firenze 1984, pp. 347-353;

HOLLY M.A., *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca NY 1984 (trad. it. EAD., *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jaca Book, Milano 1991);

KALAVREZOU I., *Franz Wickhoff: Kunstgeschichte als Wissenschaft*, in *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Atti del XXV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Vienna 4-10 settembre 1983, a cura di H. Fillitz, M. Pippal, 9 voll., Böhlau, Graz -

Köln - Wien 1984, I, pp. 17-22;

NONFARMALE O., *Il restauro dell'affresco di Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca a Rimini: l'affresco nel Tempio malatestiano*, a cura di M. Aronberg Lavin, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984, pp. 153-155;

PREVITALI G., *Florens Deuchler, Duccio*, in «Prospettiva», 37, 1984, pp. 72-76;

PROCACCI U., *Le portate al catasto di Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia*, in «Rivista d'Arte», s. IV, XXXVII, 1, 1984, pp. 253-257; (a)

Id., *Prefazione*, in «Rivista d'Arte», s. IV, XXXVII, I, 1984, pp. 3-8; (b)

RUDA J., *Flemish Painting and the Early Renaissance in Florence: Questions of Influence*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLVII, 2, 1984, pp. 210-236;

SCIOLLA G.C., *Appunti sulla fortuna del metodo morelliano e lo studio del disegno in Italia, 'fin de siècle'*, in *Studi in onore di Luigi Grassi*, Centro Di, Firenze 1984 («Prospettiva», 33-36), pp. 385-389;

SALVINI R., *Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra*, Artioli, Modena 1984;

SECRET M., *Kenneth Clark: A Biography*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1984.

1985

AGOSTI G., *Qualche voce italiana della fortuna storica di Aby Warburg*, in «Quaderni Storici», n.s., 58, 1985, pp. 39-50;

BAXANDALL M., *Art, Society, and the Bouguer Principle*, in «Representations», 12, 1985, pp. 32-43;

BELLOSI L., *La pecora di Giotto*, Einaudi, Torino 1985;

CASTELNUOVO E., *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1985;

KRISTELLER P.O., *In Memoriam: Rensselaer W. Lee*, in «Renaissance Quarterly», XXXVIII, 1, 1985, pp. 190-191;

ORWICZ M.R., *Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser*, in «The Oxford Art Journal», VIII, 2, 1985, pp. 52-62;

PAOLETTI P., CARNIANI M., *Firenze guerra & alluvione. 4 agosto 1944/4 novembre 1966*, Becocchi Editore, Firenze 1985;

SAISSELIN R.G., *Bricabracomania: The Bourgeois and the Bibelot*, Thames & Hudson, London 1985.

1986

BAZIN G., *Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours*, Michel, Paris 1986 (trad. it. ID., *Storia della storia dell'arte: da Vasari ai nostri giorni*, Guida, Napoli 1993);

BERTI ARNOALDI F., *La casa di Cesare Gnudi*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986;

BOI M.M., *Guerra e beni culturali (1940-1945)*, Giardini Editori e Stampatori, Pisa 1986;

CASTELNUOVO E., *Mille vie della pittura italiana*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Id., Electa, Milano 1986, pp. 7-24;

[CHASTEL A.], *Éditorial*, in «Revue de l'Art», 72, 1986, pp. 5-6;

ĆURČIĆ S., ST. CLAIR A. (a cura di), *Byzantium at Princeton: Byzantine Art and Archaeology at Princeton University*, catalogo della mostra (Princeton 1986), Princeton University Press, Princeton NJ 1986;

DARR A.P., *A Valentiner Legacy: Italian Sculpture*, in «Apollo», CXXIV, 298, 1986, pp. 476-485;

GINZBURG C., *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo* (1966), in ID., *Miti, emblem spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 29-106;

HOVING T.P.F., *The Berenson Scandals. An Interview with Colin Simpson*, in «Connoisseur», CCXVI, 897, 1986, pp. 132-137;

MARANDEL J.P., *A Valentiner Legacy: The Broad Stream of European Painting*, in «Apollo», CXXIV, 298, 1986, pp. 486-497;

MOXEY K., *Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art*, in «New Literary History», XVII, 2, 1986, pp. 265-274;

PAOLUCCI A., *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Istituto Bancario San

Paolo, Torino 1986;

Roberto Salvini storico dell'arte (1912-1985). Nell'anniversario della sua scomparsa, Italia Grafiche srl, s.l. 1986;

SILVER L., *The State of Research in Northern European Art of the Renaissance Era*, in «The Art Bulletin», LXVIII, 4, 1986, pp. 518-535;

SIMPSON C., *The Bilking of Jules Bache*, in «Connoisseur», CCXVI, 897, 1986, pp. 126-131;

TINTORI L., *Autoritratto*, Giorgi & Gambi, Firenze 1986;

ZARNECKI G., *Roberto Salvini*, in «The Burlington Magazine», CXXVIII, 996, 1986, p. 210.

1987

BAUER G., *Experimental Shadow Casting and the Early History of Perspective*, in «The Art Bulletin», LXIX, 2, 1987, pp. 211-219;

ERCOLI G., *La critica d'arte italiana fra crocianesimo e pura visibilità*, in «Antichità Viva», XXVI, 5-6, 1987, pp. 5-11;

GOFFEN R., *Renaissance Dreams*, in «Renaissance Quarterly», XL, 4, 1987, pp. 682-706;

NANNINI M.C., *Ricordo di Roberto Salvini*, in «Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi. Atti e Memorie», s. XI, IX, 1987, pp. 381-383;

RAGGHIANI C.L., *Domande risposte*, in «Critica d'Arte», s. IV, LII, 13, 1987, pp. 3-4;

REGIS E., *Who Got Einstein's Office: Eccentricity and Genius at the Institute for Advanced Study*, Addison-Wesley, Reading MA 1987;

ROMANINI A.M., *Gli occhi di Isacco. Classicismo e curiosità scientifica tra Arnolfo di Cambio e Giotto*, in «Arte medievale», s. II, I, 1-2, 1987, pp. 1-43;

SALVINI R., *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti (1934-1985)*, a cura di M. Salvini, 2 voll., SPES, Firenze 1987;

SAMUELS E., *Bernard Berenson: The Making of a Legend*, The Belknap Press

of Harvard University Press, Cambridge MA 1987;

SIMPSON C., *The Partnership. The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, The Bodley Head, London 1987;

VOLPE C., *Palazzo Schifanoia. Gli affreschi*, in «Musei Ferraresi. Bollettino Annuale», 15, 1985-1987, pp. 9-28.

1988

ANDALORO M., CORDARO M. (a cura di), *Per Cesare Brandi*, Atti del seminario, Roma 30-31 maggio 1984, De Luca, Roma 1988;

BERTELLI C., *Castelseprio e Milano*, in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1988, pp. 869-906;

BOSKOVITS M. (a cura di), *Frühe italienische Malerei. Gemäldegalerie Berlin*, Mann, Berlin 1988;

CANNON J., *Luciano Bellosi*, La pecora di Giotto, in «The Burlington Magazine», CXXX, 1026, 1988, pp. 701-702;

CHELAZZI DINI G., *I riflessi di Simone Martini sulla pittura pisana*, in *Simone Martini*, Atti del convegno, Siena 27-29 marzo 1985, a cura di L. Bellosi, Centro Di, Firenze 1988, pp. 175-182;

JACOBS D., *Restaurierung und Zeitgeschmack: der Kruzifixus von Cimabue nach der Restaurierung von Umberto Baldini*, in «Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung», II, 1, 1988, pp. 53-67;

KRAUTHEIMER R., *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte*, DuMont Buchverlag, Köln 1988 (trad. it. ID., *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Bollati Boringhieri, Torino 1993);

LANE B.G., *Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting*, in «Simiolus», XVIII, 3, 1988, pp. 106-115;

LEVI D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1988;

MACANDREW H., *Obituary. Giles Robertson*, in «The Burlington Magazine», CXXX, 1019, 1988, p. 141;

MEZOUGI N., *A. Kingsley Porter et la sculpture préromane*, in «Histoire de l'art», 3, 1988, pp. 29-36;

POPE-HENNESSY J., *George Kaftal*, in «Apollo», CXXVII, 312, 1988, p. 145.

1989

AIRALDI G. (a cura di), *Il Medioevo degli orizzonti aperti*, Atti della Giornata di Studio per Roberto S. Lopez, Genova 9 giugno 1987, Comune di Genova, Genova 1989;

ANDALORO M., GHIDOLI A., IACOBINI A. et. al. (a cura di), *Fragmenta Picta*, catalogo della mostra (Roma 1989-1990), Argos, Roma 1989;

BAER N.S. (a cura di), *Training in Conservation*, Atti del Simposio, New York 1 ottobre 1983, Institute of Fine Arts, New York 1989, http://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/pdfs/conservation/Training_in_Conservation.pdf;

CACCAVALE R.W., PALMER A.L., *An Interview with James S. Ackerman*, in «The Rutgers Art Review», 9-10, 1988-1989, pp. 69-81;

CHRISTIANSEN K., KANTER L.B., STREHLKE C.B., *La pittura senese nel Rinascimento, 1420-1500*, Silvana Editoriale, Milano 1989;

DALE S., *Contextual Art History: The Illusion of Precision*, in «Source: Notes in the History of Art», VIII, 3, 1989, pp. 32-36;

GOFFEN R., *Giovanni Bellini*, Yale University Press, London 1989 (trad. it. Federico Motta, Milano 1990);

GOLDSCHMIDT A., *Adolph Goldschmidt, 1863-1944. Lebenserinnerungen*, a cura di M. Roosen-Runge-Mollwo, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1989;

HARBISON C., *Religious Imagination and Art-Historical Method: A Reply to Barbara Lane's "Sacred versus Profane"*, in «Simiolus», XIX, 3, 1989, pp. 198-205;

LAND N.E., *A Note on Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, in «Southeastern College Art. Conference Review», XI, 4, 1989, pp. 300-304;

LAVIN I. (a cura di), *World Art: Themes of Unity and Diversity*, Atti del XXVI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Washington DC

10-15 agosto 1986, Pennsylvania State University Press, University Park PA 1989;

MORGAN H.W., *Keepers of Culture: The Art-Thought of Kenyon Cox, Royal Cortissoz and Frank Jewett Mather*, Kent State University Press, Kent OH 1989;

PAOLETTI J., *The Strozzi Altarpiece Reconsidered*, in «Memorie Domenicane», n.s., 20, 1989, pp. 279-300;

ROMANINI A.M., *Arnolfo all'origine di Giotto: l'enigma del Maestro di Isacco*, in «Storia dell'arte», 65, 1989, pp. 5-26;

SMYTH C.H., *Charles Rufus Morey (1877-1955): Roma, archeologia e storia dell'arte*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Umanesimo e Rinascimento, Roma 25-30 novembre 1985, a cura di S. Danesi Squarzina, Electa, Milano 1989, pp. 14-20;

TARR R., *Giles Robertson (1913-1987)*, in «Renaissance Studies», III, 1989, pp. 94-96;

TINTORI L., *Antichi colori sul muro*, Opus Libri, Firenze 1989;

VAN ZANTEN D., *'The Princeton System' and the Founding of the School of Architecture, 1915-1921*, in *The Architecture of Robert Venturi*, a cura di C. Mead, University of New Mexico Press, Albuquerque NM 1989, pp. 34-44;

WEST C., *The American Evasion of Philosophy: A Genealogy of Pragmatism*, MacMillan, London 1989 (trad. it. Id., *La filosofia americana: una genealogia del pragmatismo*, Editori Riuniti, Roma 1997).

1990

1961-1965: *Leonetto Tintori: preliminari e restauro*, in G. CENTAURO, *Dipinti murali di Piero della Francesca. La Basilica di S. Francesco ad Arezzo: indagini su sette secoli*, Electa, Milano 1990, pp. 259-276;

ARONBERG LAVIN M., *Preface*, in *IL 60: Essays Honoring Irving Lavin on His Sixtieth Birthday*, a cura di Ead., Ithaca Press, New York 1990, pp. IX-XII;

BELLOSI L. (a cura di), *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorenti-*

- na di metà Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze 1990), Electa, Milano 1990;
- BURKE P., *The French Historical Revolution. The «Annales» School, 1929-89*, Polity, Cambridge 1990 (trad. it. ID., *Una rivoluzione storiografica. La scuola delle «Annales» 1929-1989*, Laterza, Roma - Bari 1992);
- DANTI C., MATTEINI M., MOLES A. (a cura di), *Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione*, Centro Di, Firenze 1990;
- DILLY H. (a cura di), *Altmeiser moderner Kunstgeschichte*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1990;
- DINI D., SCUDIERI M., *Gli affreschi di S. Marco nella storia del restauro*, in DANTI, MATTEINI, MOLES 1990, pp. 269-288;
- HASKELL F., *Titian and the Perils of International Exhibition*, in «New York Review of Books», XXXVII, 13, 1990, pp. 8-12 (trad. it. ID., *Che cos'è una mostra-monstre?*, in «Il Giornale dell'Arte», 81, settembre 1990, pp. 46, 67);
- MAGINNIS H.B.J., *The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morrelli, Berenson, and Beyond*, in «Art History», XIII, 1, 1990, pp. 104-117;
- MATTEINI M., MOLES M., *Aspetti critici del trattamento fondato sull'impiego di idrato di Bario*, in DANTI, MATTEINI, MOLES 1990, pp. 297-302;
- PETERS BROWN E., *Academic Collectors and Generous Benefactors: The First Fifty Years of Collecting European Paintings at the Fogg*, in *European Paintings Before 1900 in the Fogg Art Museum: A Summary Catalogue including Paintings in the Busch-Reisinger Museum*, a cura di ID., Harvard University Press, Cambridge MA 1990, pp. 11-31;
- PREISS B., *Eine Wissenschaft wird zur Dienstleistung: Kunstgeschichte im Nationalsozialismus*, in *Kunst auf Befehl? Dreiunddreissig bis Fünfundvierzig*, a cura di B. Brock, A. Preiss, Klinkhart & Biermann, München 1990, pp. 41-58;
- SEARS E., *The Life and Work of William S. Heckscher*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LIII, 1, 1990, pp. 107-133;
- TÜMPEL C., *In memoriam Wolfgang Schöne. Predigt zu seiner Beedigung, Timmerdorfer Strand am 28. August 1989*, in «Idea», IX, 1990, pp. 7-12.

ARGAN G.C. (a cura di), *Mario Salmi: storico dell'arte e umanista*, Atti della giornata di studio, Roma 30 novembre 1990, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1991;

BELLOSI L., *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, in «Prospettiva», 61, 1991, pp. 6-20; (a)

ID., *Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano*, in «Prospettiva», 62, 1991, pp. 15-28; (b)

BRILLIANT R., *The Squeaking Wheel, or The Art Bulletin at Seventy-eight*, in «The Art Bulletin», LXXVIII, 3, 1991, p. 358;

CASTELNUOVO E., *Ritorno in Avignone*, in ID., *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Einaudi, Torino 1991², pp. XXI-XXXVII;

CESARI S., *Colloquio con Giulio Einaudi*, Einaudi, Torino 1991;

GOMBRICH E.H., *Un témoignage personnel*, in «Revue de l'Art», XCIII, 3, 1991, pp. 25-27;

HARRIS J., *In Honour of Osvald Sirén, and Recollections*, in «Apollo», CXXXIV, 354, 1991, pp. 104-107;

PILO G.M., *Michelangelo Muraro*, in «Arte Documento», 5, 1991, p. 288;

POPE-HENNESSY J., *Learning to Look*, Heinemann, London 1991.

1992

BELTING H., *Die Deutschen und ihre Kunst: ein schwieriges Erbe*, Beck, München 1992 (trad. it. ID., *I tedeschi e la loro arte: un'eredità difficile*, Il Castoro, Milano 2005);

BOSSAGLIA R., *Parlando con Argan*, Ilisso, Nuoro 1992;

CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO M.G., FATUCCHI A., PAOLINI M.G. (a cura di), *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, Atti del Convegno Internazionale, Arezzo-Firenze, 16 - 19 novembre 1989, 2 voll., Polistampa, Firenze 1992;

EMISON P., *Asleep in the Grass of Arcady: Giulio Campagnola's Dreamer*, in «Renaissance Quarterly», XV, 2, 1992, pp. 271-292;

GENTILI A., *Tiziano, Panofsky e l'iconologia in Italia*, in E. PANOFSKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1992, pp. XV-XLI;

HOLLY M.A., *Iconografia e iconologia. Saggio sulla storia intellettuale*, Jaca Book, Milano 1992;

LANDAIS H., *The Cloisters or the Passion for the Middle Ages*, in *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, a cura di E.C. Parker, M.B. Shephard, The Metropolitan Museum of Art, New York 1992, pp. 41-48;

Museo d'arte contemporanea di Firenze I, in «seleArte», s. IV, 16, 1992, pp. 3-16;

ROSAND D., *Michelangelo Muraro (1913-1991)*, in «The Burlington Magazine», CXXXIII, 1061, 1991, pp. 517-518;

VAN OS H.W., *Art-History and Social History*, in ID., *Studies in Early Tuscan Painting*, The Pindar Press, London 1992, pp. 5-14.

1993

ALEXANDER J.J.G., *Carl Nordenfalk, 1907-1992*, in «The Burlington Magazine», CXXXV, 1078, 1993, pp. 38-39;

AVRIL F., REYNAUD N. (a cura di), *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, catalogo della mostra (Parigi 1993-1994), Flammarion, Paris 1993;

BERENSON B., LONGHI R., *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli, C. Montagnani, Adelphi, Milano 1993;

BRUSH K., *The Cultural Historian Karl Lamprecht: Practitioner and Progenitor of Art History*, in «Central European History», XXVI, 2, 1993, pp. 139-164;

CHICKERING R., *Karl Lamprecht. A German Academic Life (1856-1915)*, Humanities Press International, Atlantic Highlands NJ 1993;

CONTI A., ad vocem *Sinopia*, in *L'Arte (critica e conservazione)*, a cura di R. Cassanelli, A. Conti, M.A. Holly, A. Lugli, Jaca Book, Milano 1993, pp. 316-317;

DEBENEDETTI G., *16 ottobre 1943*, Sellerio, Palermo 1993;

- DI SANTO N., *Giulio Carlo Argan: appunti inediti sull'esperienza americana del 1939*, in «Kermes», VI, 18, 1993, pp. 59-62;
- DU PREY DE LA RUFFINIÈRE P., *The Writings of James S. Ackerman*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», LII, 1, 1993, pp. 91-94;
- FINKELMAN P., *The War on German Language and Culture, in Confrontation and Cooperation: Germany and the United States in the Era of World War I, 1900-1914*, a cura di H.J. Schröder, Berg Publishers, Oxford 1993, pp.177-205;
- GORDON KANTOR S., *The Beginnings of Art History at Harvard and the "Fogg Method"*, in SMYTH, LUKEHART 1993, pp. 161-174;
- HASKELL F., *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven CT 1993 (trad. it. Id., *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Einaudi, Torino 1997);
- HOVING T.P.F., *Making the Mummies Dance*, Simon & Schuster, New York 1993;
- HUNTER J., *Who is Van Eyck's "Cardinal Niccolò Albergati"?*, in «The Art Bulletin», LXXV, 2, 1993, pp. 207-218;
- JOHANNIDES P., *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue*, Phaidon, London 1993;
- KESSLER H.L., *Kurt Weitzmann. 1904-1993*, in «Dumbarton Oaks Papers», XLVII, 1993, pp. XVIII-XXIII;
- KITZINGER E., MÜTHERICH F., CAHN W., *Carl Nordenfalk*, in «Speculum», LXVIII, 3, 1993, pp. 940-941;
- LADIS A., *The Brancacci Chapel: Florence*, Braziller, New York 1993 (trad. it. Id., *Masaccio: la Cappella Brancacci*, SEI, Torino 1994);
- LAVIN I., *Iconography as a Humanistic Discipline ("Iconography at the Crossroads")*, in *Iconography at the Crossroads*, Atti del convegno, Princeton 23-24 marzo 1990, a cura di B. Cassidy, Princeton University Press, Princeton NJ 1993, pp. 33-41;
- LAVIOSA C., *Doro Levi, 1898-1991*, in «American Journal of Archaeology», XCVII, 1, 1993, pp. 165-166;
- LOPEZ G., *Testo e iconografia in "Naissance de l'Europe". Dal carteggio di*

- Roberto S. Lopez, Fernand Braudel e Annie Elissabide (1957-1962), in «Arte Lombarda», 105-107, 1993, pp. 163-167;
- MAGINNIS H.B.J., *Richard Offner and the Ineffable: A Problem in Connoisseurship*, in SMYTH, LUKEHART 1993, pp. 133-144;
- MONGAN A., *Harvard and the Fogg*, in SMYTH, LUKEHART 1993, pp. 47-5;
- MONTI R. (a cura di), *Il Novecento italiano nelle collezioni comunali: raccolta d'arte contemporanea Alberto Della Ragione; 1967, gli artisti per Firenze; donazione Corrado Cagli; donazione Mirko; Legato Alberto Magnelli; donazione Sepo; donazione Bruno Saetti; donazione Aldo Salvadori*, catalogo della mostra (Firenze 1993), Comune di Firenze, Firenze 1993;
- Museo d'arte contemporanea di Firenze II*, in «seleArte», s. IV, 17, 1993, pp. 13-32;
- PUPPI L., *Ricordo di Michelangelo Muraro*, in «Arte Veneta», 44, 1993, pp. 104-105;
- ROBINSON D., *Alastair Smart (1922-1992)*, in «The Burlington Magazine», CXXXV, 1084, 1993, p. 486;
- ROMANINI A.M., *Cesare Gnudi e il Classicismo medievale*, in *Il Classicismo: Medioevo Rinascimento Barocco*, Atti del Colloquio Cesare Gnudi, Bologna 3-5 aprile 1986, a cura di E. de Luca, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993, pp. 23-31;
- SCHMIDT P., *Aby M. Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang von Dieter Wuttke*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1993;
- SMYTH C.H., LUKEHART P.M. (a cura di), *The Early Years of Art History in the United States: Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, Princeton University Press, Princeton NJ 1993;
- SMYTH C.H., *The Department of Fine Arts for Graduate Students at the New York University*, in SMYTH, LUKEHART 1993, pp. 73-78; (a)
- Id., *The Princeton Department in the Time of Morey*, in SMYTH, LUKEHART 1993, pp. 37-42; (b)
- SZYLIN A.M., *Henry Thode (1857-1920). Leben und Werk*, Lang, Frankfurt am Main 1993.

1994

ARTIFONI E., *Carlo Cipolla storico del medioevo: gli anni torinesi*, in *Carlo Cipolla e la storiografia italiana fra Otto e Novecento*, Atti del convegno, Verona 23-24 novembre 1991, a cura di G.M. Varanini, Accademia di agricoltura scienze e lettere, Verona 1994, pp. 3-31;

BASCHET J., *Image et événement: l'art sans la peste (c. 1348-c. 1400) ?*, in *La Peste Nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, Atti del XXX Convegno storico internazionale, Todi 10-13 ottobre 1993, a cura del Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo, Accademia Turdentina, Centro di Studi sulla spiritualità medievale, Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1994, pp. 25-47;

CAMILLE M., *'How New York Stole the Idea of Romanesque Art': Medieval, Modern and Postmodern in Meyer Schapiro*, in «Oxford Art Journal», XVII, 1, 1994, pp. 65-75;

CHÂTELET A., *De Jean Porcher à François Avril et Nicole Reynaud: L'enluminure en France entre 1440 et 1520*, in «Bulletin Monumental», CLII, 1, 1994, pp. 215-226;

CIERI VIA C., *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994;

CONTI A., *Giovanni nella bottega di Jacopo Bellini*, in *Hommage à Michel Lacotte: Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Electa, Milano 1994, pp. 260-271;

CUTLER A., *La "questione bizantina" nella pittura italiana: una visione alternativa della "maniera greca"*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Electa, Milano 1994, pp. 335-354;

DIDI-HUBERMAN G., *Feux d'images. Un malaise dans la représentation au XIV^e siècle*, in M. MEISS, *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire: les arts, la religion, la société au milieu du XIV^e siècle*, Hazan, Paris 1994, pp. IX-IL;

GATTI PERRER M.L. (a cura di), *Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali*, Atti del Congresso Internazionale in onore di Eugenio Battisti, Milano 27-31 maggio 1991, 2 voll., Pizzi, Cinisello Balsamo 1994 («Arte Lombarda», n.s., 110-111, 1994);

HACKENBROCH Y., *An Early-Renaissance Cameo "Sleep in Venice"*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskovits, Sil-

vana Editoriale, Cinisello Balsamo 1994, pp. 92-95;

HEMINGWAY A., *Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s*, in «Oxford Art Journal», XVII, 1, 1994, pp. 13-29;

JANSON A.F., *The Meaning of the Landscape in Bellini's "St. Francis in Ecstasy"*, in «Artibus et Historiae», XV, 30, 1994, pp. 41-54;

MAGINNIS H.B.J., *Duccio's Rucellai Madonna and the Origins of Florentine Painting*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, CXXIII, 1503, 1994, pp. 147-164;

MONTABELLO P. DE, *The MET and the New Millennium: A Chronicle of the Past and a Blueprint for the Future*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», n.s., LII, 1, 1994, pp. 1, 4-90;

NICHOLAS L.H., *The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, Macmillan, London 1994;

REUDENBACH B. (a cura di), *Erwin Panofsky*, Atti del Simposio, Amburgo 30 marzo - 1 aprile 1992, Akademie Verlag, Berlin 1994;

SCHAPIRO M., *Mr. Berenson's Values* (1961), in ID., *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, Braziller, New York 1994, pp. 209-226;

WEITZMANN K., *Sailing with Byzantium from Europe to America. The Memoirs of an Art Historian*, Edition Maris, München 1994.

1995

ADAMS N., *John P. Coolidge, Architectural Historian*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», LIV, 4, 1995, pp. 400-401, 511;

BAXANDALL M., *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven CT 1995 (trad. it. ID., *Ombre e lumi*, Einaudi, Torino 2003);

BUETTNER B., *Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée, une question de perspective*, in «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 53, 1995, pp. 56-77;

CUNO J., *The Fogg Art Museum and the Spoils of War*, in *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive*, a cura di C.P. Schneider, W.W. Robinson, A.I. Davies, Harvard University Art Museums, Cambridge MA 1995, pp. 59-63;

- FOX WEBER N., *Patron Saints: Five Rebels who Opened America to a New Art 1928-1943*, Yale University Press, New Haven CT - London 1995²;
- GOMBRICH E.H., *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Yale University Press, New Haven CT 1995 (trad. it. Id., *Ombre*, Einaudi, Torino 1996);
- HASENMÜLLER C., *Perspectives on Panofsky: Texts, Readers and Theory*, in «Semiotica», 3-4, 1995, pp. 323-337;
- KELLEY D.R., *Something Happened: Panofsky and Cultural History*, in LAVIN 1995, pp. 113-121;
- LAVIN I. (a cura di), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, Atti del simposio, Princeton NJ 1-4 ottobre 1993, Princeton University Press, Princeton NJ 1995;
- MANETTI PICCININI A.M., *Enzo Carli compie 85 anni. Un critico ben temperato*, in «Il giornale dell'arte», XIII, 139, 1995, pp. 34-35;
- MITCHELL W.J.T., *Iconology, Ideology, and Cultural Encounter: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition*, in *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, a cura di C.J. Farago, Yale University Press, New Haven CT - London 1995, pp. 292-300;
- MOXEY K., *Perspective, Panofsky and the Philosophy of History*, in «New Literary History», 4, 1995, pp. 775-786;
- NORMAN D., *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, 2 voll., Yale University Press, New Haven CT 1995;
- REESE T.F., *Mapping Interdisciplinarity*, in «The Art Bulletin», LXXVII, 4, 1995, pp. 544-549;
- SCARPELLINI P., *Henry Thode, Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, in «Commentari d'Arte», I, 1, 1995, pp. 69-72;
- SCIOLLA G.C., *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino 1995;
- TINTORI L., *Note sulla tecnica, i restauri, la conservazione del "Trionfo della Morte" e di altri affreschi dello stesso ciclo nel Camposanto Monumentale di Pisa*, in «Critica d'Arte», s. VII, LVIII, 2, 1995, pp. 41-52;

TOMEI A., ad vocem *Giotto*, in *Enciclopedia di Storia dell'Arte Medievale*, a cura di A.M. Romanini, 12 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1991-2002, vol. VI (1995), pp. 649-675;

TOSCO C., *Arthur Kingsley Porter e la storia dell'architettura lombarda*, in «Arte Lomabrda», CXII, 1, 1995, pp. 74-84.

1996

ACKERMAN J.S., CUNO J., JAFFE A., LEVINE N., SLIVE S., *Memorial Minute: John P. Coolidge*, in «The Harvard University Gazette», 21 novembre 1996, <http://www.news.harvard.edu/gazette/1996/11.21/MemorialMinuteJ.html>;

AGOSTI G., *I diversi mestieri di uno storico dell'arte «mancato»: Mario Soldati*, in «Ricerche di storia dell'arte», LIX, 1996, pp. 33-41; (a)

ID., *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università, 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996; (b)

ANDERSON J., *Giorgione. Peintre de la "Brièveté Poétique": catalogue raisonné*, Lagune, Paris 1996;

BARACCHINI C., CASTELNUOVO E. (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Einaudi, Torino 1996;

BIETTI M. (a cura di), *Salvate dalle acque. Opere d'arte restaurate e da restaurare a trent'anni dall'alluvione*, catalogo della mostra (Firenze 1996), Centro Di, Firenze 1996;

BIFFI M., *Alberti e il suo doppio: il restauro postbellico del Malatestiano (1945-1950)*, in «Ananke», 15, 1996, pp. 38-51;

BONET CORREA A., *In Memoriam George Kubler*, in «Anales de historia del arte», 6, 1996, pp. 9-11;

BRADFORD SMITH E. (a cura di), *Medieval Art in America: Patterns of Collecting 1800-1940*, catalogo della mostra (University Park 1996), Palmer Museum of Art, University Park PA 1996;

BRUSH K., *The Shaping of Art History. Wilhlem Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1996;

BUSH S.E., *Architectural History of the Art Museum*, in «Record of the Art

- Museum. Princeton University», LV, 1-2, 1996, pp. 77-106;
- CARLI E., *Arte senese e arte pisana*, Umberto Allemandi, Torino 1996;
- CASTELNUOVO E., GHELARDI M., *7 Battle Road*, in E. PANOFSKY, *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino 1996², pp. XVII-XXXVIII;
- CONTI A., *Manuale di restauro*, a cura di M. Romiti Conti, Einaudi, Torino 1996;
- CUNO J., CUNO M.B., GASKELL I. et. al. (a cura di), *Harvard's Art Museums: 100 Years of Collecting*, Harry N. Abrams, New York 1996;
- GHELARDI M., *Recondite armonie: «Idea» di Panofsky*, in E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. VII-XXIII;
- GUGGENHEIMER E.H., GUGGENHEIMER H.W., *Etymologisches Lexicon der jüdischen Familiennamen*, Saur, München 1996;
- OLIN M., *Nationalism, the Jews, and Art History*, in «Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought», XLV, 4, 1996, www.nyu.edu/classes/bkg/jp2005/olin.pdf;
- OTTANI CAVINA A., *Il rifiuto della retorica ecco l'Italia di Corot*, in «La Repubblica», 26 giugno 1996, p. 32;
- PETRIOLI P.G., *Da Lord Lindsay a Bernard Berenson. La pittura senese nella storia dell'arte anglosassone*, in *Siena tra storia e mito nella cultura anglosassone*, a cura di M. Civai, L. Colagrande, P.G. Petrioli, Betti Editrice, Siena 1996, pp. 38-51;
- PINNA G., *Per una critica della critica. Un Carpaccio "nazionale" tra Giuseppe Fiocco e Roberto Longhi*, in «Studi di Storia dell'Arte», 7, 1996, pp. 333-345;
- PROCACCI U., *Studio sul Catasto fiorentino*, Olschki, Firenze 1996;
- QUENÉ T., *On the Departure of Professor H.W. Van Os, Director General of the Rijksmuseum, 18 September 1989- 1 December 1996*, in «Bulletin van het Rijksmuseum», XLIV, 4, 1996, pp. 283-287;
- ROSASCO B., *The Teaching of Art and the Museum Tradition: Joseph Henry to Allan Marquand*, in «Record of the Art Museum. Princeton University», LV, 1-2, 1996, pp. 7-52;

ROSS B.T., *The Mather Years 1922-1946*, in «Record of the Art Museum. Princeton University», LV, 1-2, 1996, pp. 53-76;

SECCHI L., *Il metodo iconologico di Erwin Panofsky*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», n.s., 35-36, 1995-1996, pp. 207-245;

SJÖQVIST E., *Charles Rufus Morey : 1877 - 1955*, in «Nobile munus» *Origini e primi sviluppi dell'Unione Internazionale degli Istituti di archeologia storia e storia dell'arte in Roma (1946-1953)*, a cura di E. Billig, C. Nylander, P. Vian, Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'arte in Roma, Roma 1996, pp. 141-148;

TURNER J. (a cura di), *The Dictionary of Art*, 34 voll., MacMillan, London 1996;

WUTTKE D., *Einstein der Kunstgeschichte: Erwin Panofsky zum hundertsten Geburtstag (1992)*, in *Dazwischen: Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, a cura di Id., Valentin Koerner, Baden-Baden 1996, pp. 617-631.

1997

ARASSE D., *Présentation*, in E. PANOFSKY, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Age*, Flammarion, Paris 1997, pp. 5-11;

BAROLSKY P., *Sydney J. Freedberg (1914-1997) and the Literature of Art*, in «Renaissance Studies», XI, 4, 1997, pp. 475-478;

BARRON S. (a cura di), *Exiles + Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler*, catalogo della mostra (Los Angeles - Montreal - Berlin 1997), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1997;

BRADFORD SMITH E., *Early American Collectors of Medieval Art: Romantics or Pragmatists?*, in «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», LIV, 2, 1997, pp. 207-214;

BURKE P., *Varieties of Cultural History*, Polity, Cambridge 1997 (trad. it. Id., *Sogni, gesti, beffe. Saggi di storia culturale*, Il Mulino, Bologna 2000);

DI BENEDETTO A., *Memoria di un'inimicizia: omaggio a Berenson e a Longhi*, in «Intersezioni», XVII, 2, 1997, pp. 315-323;

DUBOURG GLATIGNY P., *Panofskiana: histoire de l'art et histoire des sciences*, in «Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien», 3, 1996-1997, pp. 39-43;

- GENTILI A., *Tiziano, Panofsky e l'iconologia in Italia*, in E. PANOFSKY, *Tiziano: Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 195-223;
- HEILBUT A., *Exiled in Paradise. German Refugee Artists and Intellectuals in America from the 1930s to the Present*, University of California Press, Berkeley CA 1997² (I ed. 1983);
- HIRD T. W., *Il San Francesco di Giovanni Bellini. Un tentativo di interpretazione del dipinto della Frick Collection*, Polistampa, Firenze 1997;
- MAGINNIS H.B.J., *Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation*, Pennsylvania University Press, University Park PA 1997;
- MARCONI S. (a cura di), *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Quasar, Roma 1997;
- RISHEL J.J., *The Philadelphia and Turin Paintings: The Literature and Controversy over Attribution*, in *Jan van Eyck: Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata*, a cura di J.R.J. van Asperen de Boer, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia PA 1997, pp. 3-12;
- SEIDEL L., "Shalom Yehudin!" *Meyer Schapiro's Early Years in Art History*, in «The Journal of Medieval and Early Modern Studies», 27, 1997, pp. 559-594;
- SOUSSLOFF C.M., *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, University of Minnesota Press, Minneapolis MN 1997;
- STOICHIȚĂ V.I., *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, London 1997 (trad. it. ID., *Breve storia dell'ombra: dalle origini della pittura alla Pop Art*, Il Saggiatore, Milano 2000);
- Symposium: Meyer Schapiro*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LV, 1, 1997 (numero monografico);
- VARESE R., *Omaggio a Ragghianti. Critica d'arte in atto. Il ruolo delle riviste in Italia oggi*, U.I.A., Firenze 1997;
- WEAVER W., *A Legacy of Excellence: The Story of Villa I Tatti*, Harry N. Abrams, New York 1997;
- WEGENER W.J., *Panofsky on Art and Art History*, in *Pratum Romanum: Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, a cura di R.L. Colella, Reichert, Wiesbaden 1997, pp. 341-362.

1998

BELLOSI L., *Cimabue*, Federico Motta, Milano 1998;

BREDEKAMP H., *Claude Lévi-Strauss und Erwin Panofsky: Wort, Bild, und Ellipsenfragen*, in «Kitische Berichte», 2, 1998, pp. 5-15;

CHIPPS SMITH J., *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, in «Sixteenth Century Journal», 4, 1998, pp. 1155-1157;

DAVIDSON A., *Miracles of Bodily Transformation, or How St. Francis Received the Stigmata*, in *Picturing Science Producing Art*, a cura di C.A. Jones, P. Galison, Routledge, New York 1998, pp. 101-124;

DE SPIRITO G., *A propos des peintures murales de l'église Santa Maria foris portas de Castelseprio*, in «Cahiers archéologiques», XLVI, 1998, pp. 23-64;

FRICK SARGER SYMINGTON M., *Henry Clay Frick, an Intimate Portrait*, Abbeville Press, New York - London - Paris 1998;

GASTON R.W., *Erwin Panofsky and the Classical Tradition. Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, in «International Journal of the Classical Tradition», IV, 4, 1998, pp. 613-623;

HALL E., *The Detroit Saint Jerome in Search of Its Painter*, in «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», LXXII, 1-2, 1998, pp. 10-37;

HELLER B., STODULSKI L.P., *Saint Jerome in the Laboratory: Scientific Evidence and the Enigmas of an Eyckian Panel*, in «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», LXXII, 1-2, 1998, pp. 38-55;

LADIS A. (a cura di), *A Discerning Eye. Essays on Early Italian Painting by Richard Offner*, The Pennsylvania State University Press, University Park PA 1998; (a)

Id., *Richard Offner: The Unmaking of a Connoisseur*, in LADIS 1998a, pp. 3-19; (b)

MAETZKE A.M., *Introduzione ai capolavori di Piero della Francesca*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1998;

MAGINNIS H.B.J., *Richard Offner and the Ineffable: A Problem in Connoisseurship*, in LADIS 1998a, pp. 21-34;

MARTIN F.-R., *Images pathétiques: Aby Warburg, Carlo Ginzburg et le travail de l'historien de l'art*, in «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 63, 1998, pp. 4-37;

RAGUSA I., *Observations on the History of the Index: In Two Parts*, in «Visual Resources», XIII, 3-4, 1998, pp. 215-251;

ROMANO G., *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali, Donzelli*, Roma 1998;

SCIOLLA G.C., *Riflessioni sul metodo della storia artistica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1998;

SMYTH C.H., *Glimpses of Richard Offner*, in LADIS 1998a, pp. 35-46;

TURCHINI A., *Il tempio distrutto. Distruzione, restauro, anastilosi del Tempio Malatestiano, Rimini 1943-1950*, Il Ponte Vecchio, Cesena 1998.

1999

BALDRIGA I., *Contributo alla storia dei danni di guerra: l'opera della Allied Commission for Monuments Fine Arts and Archives (M.F.A.A.)*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 68, 1999, pp. 87-93;

BARZANTI R., *La nitida scrittura di una chiara lezione*, in «Bullettino senese di storia patria», CVI, 1999, pp. 24-41;

BRUSH K., *German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America after World War I. Interrelationships, Exchanges, Contexts*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XXVI, 1999, pp. 7-36;

CARLI E., CARLI R., *Arte e guerra a Villa Arceno*, Tipografia senese, Siena 1999;

CASTELNUOVO E., *Enzo Carli*, in «Bullettino senese di storia patria», CVI, 1999, pp. 11-14;

COHN D., *Et in Arcadia Ego*, in E. PANOFSKY, *Hercules à la croisée des chemins et autre matériaux figuratifs de l'antiquité dans l'art plus récent*, Flammarion, Paris 1999, pp. 5-12;

CROW T., *The Intelligence of Art*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill NC - London 1999, pp. 6-23;

DI PROSPERO G., *Viterbo, 29 luglio 1943*, Sette Città, Viterbo 1999;

DIANO A. (a cura di), *Luigi Coletti*, Atti del Convegno di Studi, Treviso 29-30 aprile 1998, Canova, Treviso 1999;

FRANCISCI OSTI O. (a cura di), *Mosaics of Friendship. Studies in Art and History for Eve Borsook*, Centro Di, Firenze 1999;

GIANNELLA S., MANDELLI P.D., *L'arca dell'arte*, Editoriale DELFI, Cassina de' Pecchi 1999;

IAMURRI L., *Lionello Venturi in esilio*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 67, 1999, pp. 59-68;

KROHN D.L., *Antal and His Critics: A Forgotten Chapter in the Historiography of the Italian Renaissance in the Twentieth Century*, in *Memory and Oblivion*, Atti del XXIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Amsterdam 1-7 settembre 1996, a cura di W. Reinink, J. Stumpel, Kluwer, Dordrecht 1999, pp. 95-99;

MANCINI F.F., *Valentino Martinelli: il ricordo di un allievo*, in «Commentari d'Arte», V, 12, 1999, pp. 9-11;

MANGONI L., *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999;

PETERS E., SIMONS W.P., *The New Huizinga and the Old Middle Ages*, in «Speculum», LXXIV, 3, 1999, pp. 587-620;

ROHLMANN M., *Flanders and Italy, Flanders and Florence. Early Netherlandish painting in Italy and its particular influence on Florentine art: an overview*, in *Italy and the Low Countries - Artistic relations. The Fifteenth Century*, Atti del convegno, Utrecht 14 marzo 1994, a cura di V.M. Schmidt, G. van der Sman, Centro Di, Firenze 1999, pp. 39-67;

SANI B., *Ricordo di Enzo Carli*, in «Bullettino senese di storia patria», CVI, 1999, pp. 15-23;

SCIOLLA G.C., *Panofsky anni Venti. Le ricerche sul Medioevo*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angela Maria Romanini*, a cura di A. Cadei, 3 voll., Edizioni Sintesi Informazione, Roma 1999, III, pp. 1257-1262;

SOUSSLOFF C.M., *Jewish Identity in Modern Art History*, University of California Press, Berkeley CA 1999;

VRIES L. DE, *Iconography and Iconology in Art History: Panofsky's Prescrip-*

tive Definitions and Some Art-Historical Responses to Them, in *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, a cura di T.F. Heck, University of Rochester Press, Rochester NY 1999, pp. 42-64;

WENDLAND U., *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, 2 voll., Saur, München 1999.

2000

BORCHERT T.-H., *L'homme au chaperon bleu de Jan van Eyck*, Serpenoise, Metz 2000;

BURKART L., "Die Träumereien einiger kunstliebender Klosterbrüder..." Zur Situation der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg zwischen 1929 und 1933, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXIII, 2000, pp. 89-119;

CALECA A., *Per un profilo biografico di Carlo L. Ragghianti*, in SCOTINI 2000, pp. 52-66;

CAPUTI I., *Il cinema di Folco Quilici con un inedito di Italo Calvino*, Marsilio, Venezia 2000;

CASTELNUOVO E., *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Sillabe, Livorno 2000;

CIERI VIA C., *Lionello Venturi e la Kulturgeschichte*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti, Skira, Milano 2000, pp. 77-84;

FANTONI M. (a cura di), *Gli angloamericani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, Atti del convegno, Fiesole 19-20 giugno 1997, Bulzoni, Roma 2000; (a)

ID., *Renaissance Republics and Principalities in Anglo-American Historiography*, in FANTONI 2000, pp. 35-53; (b)

GHISETTI GIavarina A., *Enzo Carli e l'Abruzzo*, in «Rivista Abruzzese», LIII, 1, 2000, pp. 44-46;

HASKELL F., *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven CT 2000 (trad. it. ID., *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine*

delle esposizioni d'arte, Skirà, Milano 2008);

LIE H., BREWER F., SPRONK R., *A Brief History of Conservation Training at the Fogg Art Museum/Straus Center for Conservation, in Harvard University Art Museums, North American Graduate Programs in the Conservation of Cultural Property*, a cura di I. Brückle, Association of North American Graduate Programs in the Conservation of Cultural Property, Buffalo NY 2000, pp. 21-28;

MARTIN F.-R., *La "migration" des idées. Panofsky et Warburg en France*, in «Revue germanique internationale», 13, 2000, pp. 239-259;

MEDICA M. (a cura di), *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna 2000), Marsilio, Venezia 2000;

MEDWID L.M., *The Makers of Classical Archaeology: A Reference Work*, Humanity Books, New York 2000;

MULLER N., *Slowing the Clock: Art Conservation at the Art Museum*, in «Record of the Art Museum. Princeton University», LIX, 1-2, 2000, pp. 2-15;

NEGRI A., *Premessa*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi Vegas*, a cura di M.G. Balzarini, R. Cassanelli, Jaca Book, Milano 2000, pp. 9-10;

PETROPOULOS J., *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, Oxford University Press, Oxford 2000;

ROLFI S., *Appunti dall'archivio di un funzionario delle Belle Arti: Federico Hermanin da Cavallini a Caravaggio*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXXXV, 114, 2000, pp. 1-28;

SCOTINI M. (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra (Lucca 1999-2000), Charta, Milano 2000;

SCREMIN P., *Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta*, in SCOTINI 2000, pp. 150-152;

TARTUFERI A. (a cura di), *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di ricerche*, catalogo della mostra (Firenze 2000), Giunti, Firenze 2000;

TESTI CRISTIANI M.L., *Enzo Carli critico d'arte e maestro*, in «Critica d'Arte»,

s. VIII, LXII, 6, 2000, pp. 66-73;

TURCHINI A., *Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Malatesta e Leon Battista Alberti*, Il Ponte, Cesena 2000;

WUTTKE D., *Latein und Kunstgeschichte, ein Beitrag zum Methodenproblem*, in *Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, Imhof, Petersberg 2000, pp. 177-191.

2001

ADAM N., *James S. Ackerman: conversazione con James S. Ackerman*, in «Casabella», LXV, 693, 2001, pp. 84-87;

ARONBERG LAVIN M., *The "Stella Altarpiece". Magnum Opus of the Cesi Master*, in «Artibus et Historiae», XXII, 44, 2001, pp. 9-22;

ARRIGONI L., ARSLAN E.A., BERTELLI C. et. al. (a cura di), *Un milanese che parlava toscano: Lamberto Vitali e la sua collezione*, catalogo della mostra (Milano 2001), Electa, Milano 2001;

BERNABÒ M., *Un episodio della demonizzazione dell'arte bizantina in Italia: la campagna contro Strzygowski, Toesca e Lionello Venturi sulla stampa fascista nel 1930*, in «Byzantinische Zeitschrift», XCIV, 1, 2001, pp. 1-10;

CASTELNUOVO E., *Enzo Carli*, in «Buletтино senese di storia patria», CVI, 1999 (2001), pp. 11-14;

CENTAURO G.A. (a cura di), *Leonetto Tintori. L'arte attraverso*, catalogo della mostra (Prato 2001-2002), Lalli, Poggibonsi 2001;

CRAIG P.C., AIKENS B.D., ASHLEY S.L., FERNANDEZ R.M., *Jacques Seligmann & Co. A Finding Aid to the Jacques Seligmann & Co. Records, 1904-1978, bulk 1913-1974, in the Archives of American Art*, Smithsonian Archives of American Art, ottobre 2001, <http://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann-co-records-9936/more>;

DELLA TERZA D., *Da Vienna a Baltimora. La diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*, Editori Riuniti, Roma 2001²;

DUNCAN S.A., *Paul J. Sachs and the Institutionalization of Museum Culture between the World Wars*, dissertation, Tuft University, Medford MA 2001;

EMILIANI V., *Quando Gnudi ballò il valzer*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro, F.P. Di Teodoro, Minerva, Bologna 2001, pp. 217-226;

GRASMAN E., *Raimond van Marle (1887-1936): een kort leven in de kunst*, in «Incontri», n.s., XVI, 3-4, 2001, pp. 167-179;

HEINICH N., *La sociologie de l'art*, La Découverte, Paris 2001 (trad. it. EAD., *La sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004);

KUZNIC P.J., GILBERT J. (a cura di), *Rethinking Cold War Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington DC - London 2001;

LATTES W., ... *e Hitler ordinò: «Distruggete Firenze»*. Breve storia dell'arte in guerra (1943-1948), Sansoni, Firenze 2001.

2001-2011

PANOFSKY E., *Korrespondenz. 1910 bis 1968*, a cura di D. Wuttke, 5 voll., Harrassowitz, Wiesbaden 2001-2011.

2002

BELLOSI L., *The Function of the Rucellai Madonna in the Church of Santa Maria Novella*, in *Italian Painting of the Duecento and Trecento*, Atti del simposio, Firenze 5-6 giugno, Washington DC 16 ottobre 1998, a cura di V.M. Schmidt, Yale University Press, New Haven CT 2002, pp. 147-159 (trad. it. ID., *La funzione della Madonna Rucellai*, in ID., *"I vivi parean vivi". Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, in «Prospettiva», 121-124, 2006, pp. 108-118);

BORCHERT T.-H. (a cura di), *The Age of Van Eyck 1430-1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catalogo della mostra (Bruges 2002), Thames & Hudson, London 2002;

BOYLE R.J., BROWN H., NEWMAN R. (a cura di), *Milk and Egg: The American Revival of Tempera Painting, 1930-1950*, catalogo della mostra (Chadds Ford - Akron - Lawrence 2002), Brandywine River Museum, Chadds Ford PA 2002;

BROWN J., *Francis Wormald 1904-1972*, in *Interpreters of Early Medieval Britain*, a cura di M. Lapidge, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 441-470;

CAHN W.B., *Schapiro and Focillon*, in «Gesta», XLI, 2, 2002, pp. 129-136;

CIERI VIA C., *Lionello Venturi e le Lezioni americane*, in VALERI 2002, pp. 41-46;

COHN S.K. JR., *The Black Death Transformed Disease and Culture in Early Renaissance Europe*, Arnold, London 2002; (a)

ID., *The Black Death: End of a Paradigm*, in «American Historical Review», CVII,3, 2002, pp. 703-738; (b)

DIDI-HUBERMAN G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris 2002 (trad. it. ID., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006); (a)

ID., *Ninfa moderna: essai sur le drape tombé*, Gallimard, Paris 2002 (trad. it. ID., *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004); (b)

DUNCAN S.A., *Harvard's "Museum Course" and the Making of America's Museum Profession*, in «Archives of American Art Journal», XLII, 1-2, 2002, pp. 1-16;

GILBERT C.E., *Lionello Venturi e l'America*, in VALERI 2002, pp. 11-14;

GORDON KANTOR S., *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge MA - London 2002 (trad. it. EAD., *Le origini del MoMA: la felice impresa di Alfred H. Barr*, Il Saggiatore, Milano 2010);

HAMMOND N., *Bellini's Ass: A Note on the Frick 'St. Francis'*, in «The Burlington Magazine», CXLIV, 1186, 2002, pp. 24-26;

HOURIHANE C., «*They stand on his shoulders*»: Morey, Iconography, and the Index of Christian Art, in *Insights and Interpretations. Studies in Celebration of the Eighty-fifth Anniversary of the Index of Christian Art*, a cura di ID., Princeton University Press, Princeton NJ 2002, pp. 3-16;

LAVAGNINO A., *Le biblioteche di Alessandria*, Sellerio, Palermo 2002;

PERINI G., *Meyer Schapiro: incunaboli di una lettura semiotica dell'arte figurativa*, in M. SCHAPIRO, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma 2002, pp. 7-77;

PILO G.M., *Angiola Maria Romanini*, in «Arte Documento», 16, 2002, pp. 257-258;

TASSEL J., *Reverence for the Object. Art Museums in a Changed World*, in «Harvard Magazine», settembre-ottobre 2002, pp. 48-58, 98-99;

THÜRLEMANN F., *Robert Campin. A Monographic Study with Critical Catalogue*, Prestel, München - Berlin - London - New York 2002;

TOMASELLA G., *Giuseppe Fiocco al crocevia fra Toscana e Veneto. Note a margine di un carteggio*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Il Poligrafo, Padova 2002, pp. 383-395;

VALERI S. (a cura di), *Lionello Venturi e i nuovi orizzonti di ricerca della storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 10-12 marzo 1999, CAM Editrice, Roma 2002 («Storia dell'arte», 101, 2002);

ZANARDI B., *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Skira, Milano 2002.

2003

BAGNOLI A., BARTALINI R., BELLOSI L., LACLOTTE M. (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena 2003-2004), Silvana Editoriale, Milano 2003;

BELLOSI L., *Il percorso di Duccio*, in BAGNOLI, BARTALINI, BELLOSI, LACLOTTE 2003, pp. 117-145;

BARBANERA M., *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Skira, Milano 2003;

BERNABÒ M., *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Liguori Editore, Napoli 2003;

BOSKOVITS M., TARTUFERI A., *Dipinti. Dal Duecento a Giovanni da Milano*, vol. I, Galleria dell'Accademia, Giunti, Firenze 2003;

BRUSH K., *Vastly More than Brick and Mortar. Reinventing the Fogg Art Museum in the 1920s*, Harvard University Art Museums, Cambridge MA 2003;

CERRINI C., *Johan Huizinga: l'arte come fonte storica*, in «Archivio Storico Italiano», CLXI, 595, 2003, pp. 105-139;

D'ACHILLE A.M., *Angiola Maria Romanini e Arnolfo di Cambio*, in «Arte Medievale», n.s., II, 2, 2003, pp. 87-100;

GORDON D., *The Virgin and Child by Cimabue at the National Gallery*, in «Apollo», CLVII, 496, 2003, pp. 32-36;

HEIL A.L., *Voice of America: A History*, Columbia University Press, New York 2003;

LACLOTTE M., *Histoire des musées. Souvenirs d'un conservateur*, Editions Scala, Paris 2003 (trad. it. ID., *Storie di musei. Il direttore del Louvre si racconta*, Il Saggiatore, Milano 2005);

MICHELS K., "Pineapple and Mayonnaise - Why Not?" *European Art Historians Meet the New World*, in *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, a cura di M.F. Zimmermann, Yale University Press, New Haven CT - London 2003, pp. 57-66;

PAPENBROCK M., *Kurt Bauch in Freiburg 1933-1945*, in «Kunst und Politik», V, 2003, pp. 195-215;

PROMET S.M., *The "Return" of Religion in the Scholarship of American Art*, in «The Art Bulletin», LXXXV, 3, 2003, pp. 581-603;

RAMPLEY M., *Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity*, in «Art History», XXVI, 2, 2003, pp. 214-237;

SPADONI C. (a cura di), *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra (Ravenna 2003), Mazzotta, Milano 2003;

TROTTA A., *Rinascimento Americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924*, La città del sole, Napoli 2003;

ZANOLI A., "Sinopia per l'arte figurativa". Longhi a "L'Approdo" radiofonico, letterario e anche televisivo, in SPADONI 2003, pp. 185-192.

2004

BOLER J.F., *Peirce and Medieval Thought*, in *The Cambridge Companion to Peirce*, a cura di C. Misak, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 58-86;

BOLOGNA F., *Duccio e Assisi, Duccio ad Assisi. Gli esordi di Duccio di Buoninsegna, a proposito della mostra di Siena*, in «Confronto», 3-4, 2004, pp. 33-99;

BRUNO R. (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Atti del convegno, Casinò 21-23 ottobre 2002, Franco Angeli, Milano 2004;

BURKE P., *What is Cultural History?*, Polity, Cambridge 2004 (trad. it. ID., *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna 2006);

CHRISTIANSEN K., *Bellini and Mantegna*, in *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, a cura di P. Humfrey, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 48-74; (a)

ID., *Giovanni Bellini e la maniera devota*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. Toscano, F. Valcanover, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2004, pp. 123-146; (b)

CIACCI M., GOBBI SICA M.G. (a cura di), *I giardini delle regine: il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura angloamericana fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze 2004), Sillabe, Livorno 2004;

ELAM C., PENNY N., *John Shearman (1931-2003)*, in «The Burlington Magazine», CXLVI, 1213, 2004, pp. 264-265 (trad. it. EIDEM, *John Shearman (1931-2003)*, in *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Electa, Milano 2008, pp. 228-233);

FRANCIA DI CELLE S., GHEZZI E. (a cura di), *mister(o) Emmer: l'attenta distrazione*, Torino Film Festival, Torino 2004;

ISMAN F., *Cosa racconta Giovanni Bellini in quel "San Francesco" che è uno dei suoi capolavori alla Frick Collection di New York, un mondo intero in una tavola; intervista ad Augusto Gentili*, in «Venezialtrove», 3, 2004, pp. 65-77;

MAGINNIS H.B.J., *In Search of an Artist*, in *The Cambridge Companion to Giotto*, a cura di A. Derbes, M. Sandona, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 10-31;

MALRAUX A., *Préface au catalogue de l'exposition "Les manuscrits à peinture en France du XIII^e au XVI^e siècle"*, ried. in ID., *Ecrits sur l'art II, Œuvres complètes*, vol. V., Gallimard, Paris 2004, pp. 1117-1125;

NOVA A., *Percezione e ricezione negli scritti di John Shearman*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXV, 2003-2004, pp. 17-22;

NUTTALL P., *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, Yale University Press, New Haven CT - London 2004;

PAOLI S. (a cura di), *Lamberto Vitali e la fotografia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004;

PERINI L., *Delio Cantimori: un profilo*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2004;

SAUERLÄNDER W., *The Great Outsider: Meyer Schapiro*, in Id., *Romanesque Art: Problems and Monuments*, 2 voll., London 2004, II, pp. 833-849;

SECREST M., *Duveen: A Life in Art*, Knopf, New York 2004 (trad. it. Id., *Duveen. L'arte di vendere l'arte*, Artema, Torino 2007);

TORCHIO F., *Memorie in bianco e nero. Testimonianze di tutela e dispersioni del patrimonio artistico di Siena e Pitigliano attraverso il fondo storico dell'archivio fotografico della Soprintendenza di Siena e Grosseto*, ali edizioni, Asciano 2004;

WINNER M., *Memorial for John Shearman*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXV, 2003-2004, pp. 11-15.

2005

BAKOŠ J., *Max Dvořák - A Neglected Re-Visionist*, in *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven*, a cura di M. Theisen, Böhlau, Wien - Köln - Weimar 2005 («Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 53, 2004), pp. 55-71;

BALDINI U., *Una storia complicata: gli affreschi del Camposanto Monumentale di Pisa*, in *Sulle pitture murali. Riflessioni, Conoscenze, Interventi*, Atti del Convegno di studi, Bressanone 12-15 luglio 2005, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Arcadia Ricerche, Venezia 2005, pp. 17-27;

BRUSH K., *The Unshaken Tree: Walter W.S. Cook on Kunstwissenschaft in 1924*, in *Seeing and Beyond: Essays on Eighteenth-to Twenty-First-Century Art in Honor of Kermit S. Champa*, a cura di D. Johnson, D. Ogawa, Lang, New York 2005, pp. 329-360;

CANTELLI G., PACCHIEROTTI L.S., PULCINELLI B. (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra (Siena 2005-2006), Protagon, Siena 2005;

PANOFSKY E., *I disegni di Michelangelo, 1922 (con una nota di Gianni Carlo Sciolla)*, in «Annali di Critica d'Arte», I, 2005, pp. 9-19;

FABI C., *Mostre d'arte antica e salvaguardia del patrimonio artistico. Un*

- inedito di Cesare Brandi*, in «Predella», IV, 16, 2005, <http://predella.arte.unipi.it/predella16/>;
- FREEDMAN L., *Thinking in Images*, in «Artibus et Hisotriæ», XXVI, 52, 2005, pp. 9-12;
- HARBISON C., *Iconography and Iconology*, in *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, a cura di B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, pp. 378-406;
- HOVING T.P.F., *In Defense of King Tut*, in «Los Angeles Times», 20 giugno 2005, <http://articles.latimes.com/2005/jun/20/opinion/oe-hoving20>;
- KETELSEN T., REICHE I., SIMON O., MERCHER S., *New Information on Jan van Eyck's Portrait Drawing in Dresden*, in «The Burlington Magazine», CXLVII, 1224, 2005 pp. 170-175;
- KÓKAI K., *Impulse der Wiener Schule der Kunstgeschichte im Werk von Frederick Antal*, in *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*, a cura di M. Theisen, Böhlau, Wien 2005, pp. 109-119;
- LEPAGE C., *Gabriel Millet: esprit élégant et moderne*, in «Comptes rendus des séances. Académie des Inscriptions & Belles-Lettres», III, 2005, pp. 1097-1110;
- QUINTAVALLE A.C. (a cura di), *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 23-27 settembre 2002, Electa, Milano 2005;
- ROVATI F., *Italia 1945: il recupero delle opere trafugate dai tedeschi*, in «Acme», LVIII, 3, 2005, <http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-05-III-08-Rovati.pdf>, pp. 265-292;
- SACCARO DEL BUFFA G., *Prefazione*, in E. BATTISTI, *L'antirinascimento*, Nino Aragno, Torino 2005, pp. XIII-XXI;
- TOSCANO B., *Restauro e mutamento disciplinare della storia dell'arte*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, Atti del convegno, Roma 20-21 febbraio 2004, a cura di C. Piva, I. Sgarbozza, De Luca, Roma 2005, pp. 35-50.

- BAILEY C.B., *Building The Frick Collection. An Introduction to the House and Its Collections*, Scala Publishers, London 2006;
- BALDINI U., *Ricordo di Ugo Procacci*, in CIATTI, FROSININI 2006, pp. 249-256;
- BARZANTI R., *Enzo Carli che torna a Pisa*, in «Bulettno senese di storia patria», 112, 2006, pp. 626-630;
- BELLOSI L., *Su Francesco Traini* (1991), in Id., *"I vivi parean vivi". Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Centro Di, Firenze 2006 («Prospettiva», 121-124), pp. 388-398;
- BON VALSASSINA C., *Restauro made in Italy*, Electa, Milano 2006;
- BORROWS R., PARKER BORROWS B. (a cura di), *David Lees for Life. Triumph from Tragedy. I giorni dell'alluvione*, catalogo della mostra (Firenze 2006-2007), Polistampa, Firenze 2006;
- BULGARELLI S., *Carlo Ludovico Ragghianti e Cesare Gnudi. Roma, Bologna, Firenze, 1933-1946*, in «Luk», n.s., 8-9, 2006, pp. 63-71;
- CIATTI M., *Il Gabinetto di restauro e la pulitura*, in CIATTI, FROSININI 2006, pp. 153-172;
- CIATTI M., FROSININI C. (a cura di), *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita (1905-2005)*, Atti della giornata di studio, Firenze 31 marzo 2005, Edifir, Firenze 2006;
- CIATTI M., FROSININI C., ROSSI SCARZANELLA C. (a cura di), *Angeli, santi e demoni: otto capolavori restaurati. Santa Croce quaranta anni dopo (1966-2006)*, catalogo della mostra (Firenze 2006-2007), Edifir, Firenze 2006;
- DAMIANELLI S., *Ugo Procacci, vita e opere*, in CIATTI, FROSININI 2006, pp. 25-84;
- DOLFI A., PAPINI M.C., «L'Approdo». *Storia di un'avventura mediatica*, Bulzoni, Roma 2006;
- FRANCHI E., *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la seconda guerra mondiale*, ETS, Pisa 2006;
- GARDNER J., *The influence of Ugo Procacci as a scholar outside Italy*, in CIATTI, FROSININI 2006, pp. 231-242;

HATT M., KLONK C., *Art History. A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, Manchester - New York 2006;

HEMINGWAY A. (a cura di), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Pluto Press, London 2006;

KILLY W., VIERHAUS R. (a cura di), *Dictionary of German Biography*, 10 voll., Saur, München 2006;

LAMBERINI D., *Gli Angloamericani a Firenze e il restauro architettonico, da Ruskin a Berenson*, in *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di Ead., Nardini, Firenze 2006, pp. 160-169;

LAVAGNINO A., *Un inverno 1943-1944. Testimonianze e ricordi sulle operazioni per la salvaguardia delle opere d'arte italiane durante la Seconda Guerra Mondiale*, Sellerio, Palermo 2006;

PÄCHT M., ROSENAUER A. (a cura di), *"Am Anfang war das Auge": Otto Pächt*, Atti del Simposio per il centenario dalla nascita, Vienna 27-28 settembre 2002, Institut für Kunstgeschichte der Universität, Wien 2006;

RINALDI S., *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale, Viterbo 12-15 novembre 2003, a cura di M. Andaloro, Nardini Editore, Firenze 2006, pp. 101-115;

SCIOLLA G.C., *Igino Benvenuto Supino e la storiografia artistica in Italia tra Ottocento e Novecento*, in *Igino Benvenuto Supino 1858-1940. Omaggio a un padre fondatore*, a cura di P. Bassani Pacht, Polistampa, Firenze 2006, pp. 71-80;

SCUDIERI M., VACCARI M.G., FIORELLI MALESCI F. (a cura di), *Piccoli grandi tesori alluvionati: un patrimonio da non dimenticare*, catalogo della mostra (Firenze 2006-2007), Sillabe, Livorno 2006;

STIRTON P., *Frederick Antal*, in HEMINGWAY 2006, pp. 45-66;

TROTTA A., *Berenson e Lotto: problemi di metodo e di storia dell'arte*, Città del Sole, Napoli 2006;

URBINI S., *Henry Thode fra storia, arte e romanzo: l'anello dei Frangipane*, in *Storia per parole e per immagini*, a cura di U. Rozzo, M. Gabriele, Forum, Udine 2006, pp. 319-346.

2007

ACIDINI LUCHINAT C., *Umberto Baldini, il restauro, l'Opificio*, in «Critica d'Arte», s. VIII, LXIX, 32, 2007, pp. 37-40;

AIKEMA B., *Netherlandish Painting and Early Renaissance Art: Artistic Rapports in a Historiographical Perspective*, in *Cultural Exchange in Early Modern Europe. Vol. IV Forging European Identities, 1400-1700*, a cura di H. Roodenburg, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 100-137;

ARDIZZONE H., *An Illuminated Life: Belle da Costa Greene's Journey from Prejudice to Privilege*, Norton, New York - London 2007;

ARONBERG LAVIN M., *The Joy of St. Francis: Bellini's Panel in the Frick Collection*, in «Artibus et Historiae», XXVIII, 56, 2007, pp. 231-256;

BALDINI M., SPIGNOLI T., DOLFI A. (a cura di), *L'Approdo: copioni, lettere, indici*, University Press, Firenze 2007;

BERNARDINI M.G., *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007;

BERTI L., *Umberto Baldini: profilo di un'amicizia, 1939-2006*, in «Nuova Antologia», DIC, 2244, 2007, pp. 122-139;

BETTHAUSEN P., FEIST P.H., FORK C. (a cura di), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2007² (I ed. 1999);

BOSKOVITS M., *Da Duccio a Simone Martini*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 20-24 settembre 2005, a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2007, pp. 565-582;

BRANDS G., DILLY H. (a cura di), *Adolph Goldschmidt (1863-1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert*, VDG, Weimar 2007;

BULGARELLI S., *Per Roberto Salvini*, in «Paragone», s. III, LVIII, 74, 2007, pp. 15-40;

CARTER SOUTHARD E., *Judith B. Steinhoff*, *Sienese Painting after the Black Death*, in «Renaissance Quarterly», LX, 3, 2007, pp. 914-915;

DUCCI A., THOMINE A., VARESE R. (a cura di), *Focillon e l'Italia / Focillon et*

- l'Italie*, Atti del convegno, Ferrara 16-17 aprile 2004, Le Lettere, Firenze 2007;
- DUPRÉNE T., *A Short History of CIHA*, luglio 2007, http://www.ciha2012.de/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&file=fileadmin/data/history/Dufrene_Short_History_of_CIHA.pdf&t=1369894714&hash=7bb049ecc93fd46e065fb5588139c1cdf4327b6c;
- GIUSTI A., *Il rifondatore dell'antico Opificio delle Pietre Dure*, in «Critica d'Arte», s. VIII, LXIX, 32, 2007, pp. 48-54;
- HAMMOND N., *Bellini's Birds: Avifauna in the Frick 'St. Francis'*, in «The Burlington Magazine», CXLIX, 1246, 2007, pp. 36-38;
- IANNUCCI A.M., *Tre restauri del Tempio Malatestiano nel XX secolo*, in *Il Tempio della meraviglia. Gli interventi di restauro al Tempio Malatestiano per il Giubileo (1990-2000)*, a cura di C. Muscolino, F. Canali, Alinea Editrice, Firenze 2007, pp. 20-32;
- NISBETH P., *The Busch-Reisinger Museum: Harvard University Art Museums*, Scala Publishers, London 2007;
- PACE V., *La questione bizantina in alcuni monumenti dell'Italia altomedievale: la "perizia greca" nei "tempietti" di Cividale e del Clitumno, Santa Maria foris portas a Castelseprio e San Salvatore a Brescia, Santa Maria Antiqua a Roma*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 21-25 settembre 2004, a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2007, pp. 215-223;
- Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas (The Roberts Commission), 1943-1946*, National Archives and Records Administration, Washington DC 2007, <http://www.archives.gov/iwg/declassified-records/rg-239-monuments-salvage-commission/>;
- STEINHOFF J.B., *Sienese Painting After the Black Death. Artistic Pluralism, Politics, and the New Art Market*, Cambridge University Press, Cambridge 2007;
- WOHL H., *Craig Hugh Smyth (1915-2006)*, in «The Burlington Magazine», CXLIX, 1253, 2007, p. 554;
- WUTTKE D., VIREY-WALLON A., *Panofsky et Warburg. L'Ercule à la croisée des chemins" d'Erwin Panofsky: L'ouvrage et son importance pour l'hi-*

stoire des sciences de l'art, in «Artibus et Historiae», XXVIII, 56, 2007, pp. 49-72.

2007-2008

PFISTERER U. VON (a cura di), *Klassiker der Kunstgeschichte*, 2 voll., Beck, München 2007-2008.

2008

CAHN W., *Romanesque Art, Then and Now. A Personal Reminiscence*, in *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century. Essays in Honor of Walter Cahn*, a cura di C. Hourihane, Pennsylvania University Press, University Park PA 2008, pp. 31-39;

CASTELNUOVO E., MONCIATTI A. (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Edizioni della Normale, Pisa 2008;

CERIANI SEBREGONDI G., *La ricostruzione del Tempio. Il restauro post-bellico del Tempio Malatestiano di Rimini*, in «Engramma», 61, 2008, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=204;

CIANCABILLA L., *La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia*, in «Engramma», 61, 2008, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=210;

Cincinnati Art Museum. Collection Highlights, Cincinnati Art Museum, Cincinnati OH 2008;

CULL N.J., *The Cold War and the United States Information Agency: The American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989*, Cambridge University Press, Cambridge 2008;

FRICK SYMINGTON SANGER M., *Helen Clay Frick: Bittersweet Heiress*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh PA 2008;

GARDNER J., *J.B. Steinhoff, Sienese Painting After the Black Death*, in «Speculum», LXXXIII, 3, 2008, pp. 763-764;

GINZBURG S. (a cura di), *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, Electa, Milano 2008;

MOLHO A., *Hans Baron's Crisis*, in *Florence and Beyond: Culture, Society and Politics in Renaissance Italy. Essays in Honour of John M. Najemy*,

a cura di D.S. Peterson, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto 2008, pp. 61-90;

POIRRIER P. (a cura di), *L'Histoire culturelle: un "tournant mondial" dans l'historiographie?*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 2008;

QUINTAVALLE A.C. (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 18-22 settembre 2007, Electa, Milano 2008;

RECHT R., WARNKE M., DIDI-HUBERMAN G. et. al. (a cura di), *Relire Panofsky*, Atti del ciclo di conferenze, Parigi 19 novembre - 17 dicembre 2001, Beaux-Arts de Paris, Paris 2008;

TETER-SCHNEIDER P.A., YEIDE N.H., *S. Lane Faison, Jr. and Art under the Shadow of the Swastika*, in «Archives of American Art Journal», XLVII, 3-4, 2008, pp. 24-37.

2009

BARBANERA M., *L'occhio dell'archeologo. Ranuccio Bianchi Bandinelli nella Siena del primo '900*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009;

BATTEZZATI C., *Carl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, in «Concorso», 3, 2009, pp. 6-23;

BLOWER J., *Max Dvořák and Austrian Denkmalpflege at War*, in «Journal of Art Historiography», 1, 2009, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139127_en.pdf;

BOCHNER M., *"Why Would Anyone Want to Draw on the Wall?"*, in «October», 130, 2009, pp. 135-140;

BORSOOK E., *Leonetto Tintori: vitalità artistica e conoscenza delle materie*, in «Prato: Storia e Arte», 106, 2009, pp. 85-93;

CIANCABILLA L., *Stacchi e strappi di affreschi tra settecento e ottocento*, Edifir, Firenze 2009;

CIERI VIA C., *1933: fra Europa e Stati Uniti*, in E. PANOFKY, F. SAXL, *Mitologia classica nell'arte medievale*, a cura di C. Cieri Via, Nino Aragno, Torino 2009, pp. V-LVIII;

DAGNINI BREY I., *The Venus Fixers. The Remarkable Story of the Allied Soldiers who Saved Italy's Art during World War II*, Farrar, Straus and Gi-

roux, New York 2009 (trad. it. EAD., *Salvate Venere! La storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella Seconda guerra mondiale*, Mondadori, Milano 2010);

DEZZI BARDESCHI M., *Eugenio Battisti, storico delle idee, poligrafo, eccezionale maestro*, in PIVA, GALLIANI 2009, pp. 127-135;

EDSEL R.M., *Monuments Men. Allied Heroes, Nazi Thieves, and the Greatest Treasure Hunt in History*, Preface, London 2009;

ELAM C., *Craig Hugh Smyth: In Memoriam*, Olschki, Firenze 2009;

ESTERMAN D. (a cura di), *Meyer Schapiro Abroad: Letters to Lillian and Travel Notebooks*, Los Angeles 2009;

GALASSI M.C., *Technical Studies in the Field of the Fine Arts (1932-1942). Per la storia della rivista del Fogg Museum di Harvard*, in «Annali di Critica d'Arte», 5, 2009, pp. 277-307;

Leonetto Tintori: un maestro, in «Prato: Storia e Arte», 106, 2009 (numero monografico);

LICHT F., *Building a Network of Support for Conservation: The Committee to Rescue Italian Art*, in SPANDE 2009, pp. 152-154;

LUGLI E., *Between Form and Representation: The Frick St Francis*, in «Art History», XXXII, 1, 2009, pp. 21-51;

MASI A. (a cura di), *L'occhio del critico: storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze 2009;

PIVA A., GALLIANI P. (a cura di), *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Atti del convegno, Milano 4 maggio 2009, Gangemi Editore, Roma 2009;

PLUNZ R., *Reflections on "From Penn State to San Leucio and Back"*, in PIVA, GALLIANI 2009, pp. 51-52;

SCARROCCHIA S., *Max Dvořák: conservazione e moderno in Austria (1905-1921)*, Franco Angeli, Milano 2009;

SPANDE H. (a cura di), *Conservation Legacies of the Florence Flood of 1966*, Atti del Simposio, New York 10-11 novembre 2006, Archetype Publications, London 2009;

SPIAZZI A.M., FASSINA V., MAGANI F. (a cura di), *La Cappella Ovetari. Artisti,*

tecniche, materiali, Atti del convegno, Padova 17-18 novembre 2006, Skira, Milano 2009;

VERSTEGEN J., *John White's and John Shearman's Viennese Art Historical Method*, in «Journal of Art Historiography», 1, 2009, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139132_en.pdf;

WOLF R., *The Shape of Time: Of Stars and Rainbows*, in «Art Journal», LXVIII, 4, 2009, pp. 62-70;

ZANARDI B., SETTIS S., *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Skira, Milano 2009.

2010

AURENHAMMER H.H., *Max Dvořák and the History of Medieval Art*, in «Journal of Art Historiography», 2, 2010, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_152487_en.pdf;

AZATYAN V., *Ernst Gombrich's Politics of Art History*, in «Oxford Art Journal», XXXIII, 2, 2010, pp. 127-141;

BASILE G., *La conservazione dei beni culturali come interesse vitale della società. Appunti sulla figura e l'opera di Giovanni Urbani*, Il Prato, Saronara 2010;

BASTEK A., MÜLLER A. VON (a cura di), *Kunst, Küche und Kalkül. Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) und die Entdeckung der Kulturgeschichte*, catalogo della mostra (Lubecca 2010-2011), Imhof, Petersberg 2010;

BEWER F.G., *A Laboratory for Art. Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*, Harvard Art Museum, Cambridge MA 2010;

BORTOLOTTI L., CIERI VIA C., DI MONTE M.G., DI MONTE M. (a cura di), *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 22-24 febbraio 2006, Mimesis, Roma 2010;

BULGARELLI S., *Un ritratto di Carlo Ludovico Ragghianti nella corrispondenza con Cesare Gnudi*, in «Luk», n.s., 16, 2010, pp. 197-206;

CHANTOURY-LACOMBE F., *Peindre les maux. Arts visuels et pathologie XI-Ve-XVIIe siècle*, Hermann Editeurs, Paris 2010, pp. 89-94;

COOKE J., *Uno scambio epistolare tra Carlo L. Ragghianti e Fritz Saxl con*

una nota critica, in «Annali di Critica d'Arte», VI, 2010, pp. 547-572;

DA COSTA KAUFMANN T., *American Voices. Remarks on the Earlier History of Art History in the United States and the Reception of Germanic Art Historians*, in «Journal of Art Historiography», 2, 2010, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_152488_en.pdf;

DEZZI BARDESCHI M., *Max Dvořák allievo di Riegl in Austria (1905-1921)*, in «Anagke», 59, 2010, p. 41;

DILK E.Y., *Das "verzweifelte allerhand Talent". Neue Studien zu Carl Friedrich von Rumohr*, Olms, Hildesheim 2010;

DUFRÈNE T. (a cura di), *Pierre Francastel, l'hypothèse même de l'art*, catalogo della mostra (Parigi 2010), INHA, Paris 2010;

FILIERI M.T. (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti: pensiero e azione*, Atti del convegno, Lucca - Pisa 21-22 maggio 2010, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2010 (in «Luk», n.s., 16, 2010);

GALLO L., «Vita Artistica» e «Pinacotheca» (1926-1932), Prefazione di G.C. Sciolla, CB Edizioni, Poggio a Caiano 2010;

GIOLI A., *Ragghianti, i musei e la museologia*, in «Predella», X, 28, 2010, http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=108&catid=60&Itemid=88;

LOSERIES W., PIERINI M. (a cura di), *Bibliografia di Enzo Carli*, Accademia Senese degli Intronati, Siena 2010;

MASSAGLI G., *La mostra "Arte moderna in Italia: 1915-1935"*, in «Luk», n.s., 16, 2010, pp. 215-223;

MONCIATTI A., *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010;

PELLEGRINI E., *La fine della prima serie de «La Critica d'Arte»: Bianchi Bandinelli, Longhi, Ragghianti*, in «Annali di Critica d'Arte», VII, 2010, pp. 413-460;

PERILLO MARCONE M., *L'esilio americano di Lionello Venturi*, in L. VENTURI, *Art Criticism Now*, a cura di M. Perillo Marcone, Nino Aragno, Torino 2010, pp. XV-XCII;

PIERINI M., *Per i cento anni dalla nascita di Enzo Carli*, in «Bulettno sene-

se di storia patria», 117, 2010, pp. 656-658;

POLZER J., *Who is the Master of the Crucifixion in the Campo Santo of Pisa?*, in «Studi di Storia dell'Arte», 21, 2010, pp. 9-40;

TARGIA G., *Ragghianti e l'iconologia: testimonianze e frammenti di un dialogo mancato*, in «Predella», X, 28, http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=116&catid=60&Itemid=88;

TORCHIANI F., *Lionello Venturi e un invito alla „casa italiana“ della Columbia University*, in «Rivista Storica Italiana», CXXII, 3, 2010, pp. 1235-1243;

VARESE R. (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. "Un uomo cosciente"*, Giornata di studio, Ferrara 29 ottobre 2009, in «Critica d'Arte», s.VIII, LXXII, 41-42, 2010.

2011

«Ars», XLIV, 1, 2011 (numero monografico);

BAERT B., LEHMANN A.-S., AKKERVEKEN J. VAN DEN (a cura di), *New Perspectives in Iconology. Visual Studies and Anthropology*, Academica & Scientific Publication, Bruxelles 2011;

BALL S., *The Eye, the Hand, the Mind: 100 Years of the College Art Association*, Rutgers University Press, New Brunswick NJ 2011;

BASILE G., CECCHINI S. (a cura di), *Cesare Brandi and the Development of Modern Conservation Theory*, Atti del simposio internazionale, New York 4 ottobre 2006, Il Prato, Saonara 2011;

CECCHINI S., *L' "apertura al futuro" della teoria del restauro. La lezione di Brandi letta da Giovanni Urbani*, in *Arte e memoria dell'arte*, Atti del convegno, Viterbo 1-2 luglio 2009, a cura di M.I. Catalano, P. Mania, Gli Ori, Pistoia 2011, pp. 235-248;

COOKE J., *"Sonno a Venezia". Millard Meiss e l'interpretazione iconologica del mito*, in «Crepuscoli Dottorali», I, 1, 2011, <http://crepuscoli.wordpress.com/2011/03/15/%E2%80%99Csonno-a-venezia%E2%80%99D-millard-meiss-e-l%E2%80%99interpretazione-iconologica-del-mito/>;
(a)

EAD., *Storia sociale dell'arte o Kulturgeschichte? Millard Meiss e la recen-*

sione a Frederick Antal, in «Crepuscoli dottorali», I, 2, 2011, pp. 81-91, <http://crepuscoli.wordpress.com/2011/10/28/storia-sociale-del-1%E2%80%99arte-o-kulturgeschichte-millard-meiss-e-la-recensione-a-frederick-antal/>; (b)

DE SANTIS A., MAROTTA G., *Cesare Brandi: cronache e recensioni delle attività espositive tra 1932 e 1986*, in «Studi di Memofonte», 6, 2011, <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.6/cesare-brandi.html>;

DRAMATZKI S., DRESSER A., *Erwin Panofsky: die späten Jahre*, in «Renaissance», 4, 2011, <http://www.kunsttexte.de/index.php?id=721&ausgabe=39035&zu=121&L=0>;

FORENZA E., LIGUORI G., *Valentino Gerratana filosofo democratico*, Carocci, Roma 2011;

GRECO E., *La «Guida dell'arte moderna» del 1949 di Roberto Salvini: un tentativo di interpretazione crociana dell'arte contemporanea*, in «Annali di Critica d'Arte», VII, 2011, pp. 313-333;

JOHNS K., *Franz Wickhoff et ses élèves ou l'histoire de l'art au service de l'objectivité*, in *L'école viennoise d'histoire de l'art*, a cura di C. Trautmann-Waller, in «Austriaca», 72, 2011, pp. 117-149;

LACLOTTE M., *Luciano Bellosi (1935-2011)*, in «Revue de l'Art», 174, 4, 2011, p. 109;

LEVINE E.J., *PanDora, or Erwin and Dora Panofsky and the Private History of Ideas*, in «The Journal of Modern History», LXXXIII, 4, 2011, pp. 753-787;

LÜDDEMANN S., *Blockbuster: Besichtigung eines Ausstellungsformats*, Hatje Cantz, Ostfildern 2011;

MUNARI T., *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Einaudi, Torino 2011;

PELLEGRINI E. (a cura di), *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, Felici, Ghezano 2011 («Predella», X, 28, 2010);

REIST I., *Helen Clay Frick: Charting Her Own Course*, in *Power Underestimated. American Women Art Collectors*, a cura di Ead., R. Mamoli Zorzi, Marsilio, Venezia 2011, pp. 163-183;

STREHLKE C.B., *Luciano Bellosi (1936-2011)*, in «The Burlington Magazi-

ne», CLIII, 1300, 2011, pp. 479-480;

VENTRELLA F., *Under the Hat of the Art Historian: Panofsky, Berenson, Warburg*, in «Art History», XXXIV, 2, 2011, pp. 310-311.

2012

BACON M., *Pragmatism: An Introduction*, Polity Press, Oxford 2012;

BAMBACH C., GARDNER J., *Creighton E. Gilbert (1924-2011)*, in «The Burlington Magazine», CLIV, 1308, 2012, p. 202;

BARDAZZI F., SISI C. (a cura di), *Americani a Firenze. Sargent e gli impressionisti del nuovo mondo*, catalogo della mostra (Firenze 2012), Marsilio, Venezia 2012;

BEYER A., *Stranger in Paradise: Erwin Panofsky's Expulsion to the Academic Parnassus*, in «Escape to Life». *German Intellectuals in New York: A Compendium on Exile after 1933*, a cura di E. Goebel, S. Weigel, De Gruyter, Berlin 2012, pp. 429-444;

CARLETTI L., GIOMETTI C., *Le verità nascoste. Il viaggio coast to coast degli antichi maestri italiani all'esordio della seconda guerra mondiale*, in «Annali di Critica d'Arte», VIII, 2012, pp. 419-449;

CIATTI M., *Il ruolo di Umberto Baldini per la conservazione del patrimonio culturale. Un progetto storico*, Edfir, Firenze 2012;

CIERI VIA C., *Giulio Carlo Argan e l'eredità del Warburg Institute fra Europa e Stati Uniti*, in GAMBA 2012, pp. 117-128; (a)

EAD., *Documenti inediti su Giulio Carlo Argan e il Warburg Institute*, in GAMBA 2012, pp. 194-203; (b)

DE MARCHI A., *Luciano Bellosi (1936-2011)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIV, 1, 2010-2012, pp. 207-210;

ELSNER J., LORENZ K., *The Genesis of Iconology*, in «Critical Inquiry», XXXVIII, 3, 2012, pp. 483-512;

GAMBA C. (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, Atti dei Convegni per le celebrazioni del centenario della nascita di Giulio Carlo Argan, Roma 19 novembre 2009, Ivi 9-11 dicembre 2010, Electa, Milano 2012;

GARDNER J., *Miklós Boskovits (1935-2001)*, in «The Burlington Magazine», CLIV, 1039, 2012, p. 272;

GREGORI M. (a cura di), *In ricordo di Carlo Volpe*, Servizi Editoriali, Firenze 2012 («Paragone», s. III, LXII, 101-102);

MASCIA M.C., *Argan professore alla Sapienza attraverso i Verbalì della Facoltà di Lettere e Filosofia (1959-67)*, in GAMBA 2012, pp. 409-417;

RIEBER A., *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Harmattan, Paris 2012;

SALVAGNONI A., *Leonetto Tintori e il restauro della pittura murale*, Felici, Ospedaletto 2012;

VIGORELLI V., *In morte di Miklós Boskovits*, in «Arte Cristiana», C, 868, 2012, p. 77;

WAGNER D., *Peirce, Panofsky, and the Gothic*, in «Transactions of the Charles S. Peirce Society», XLVIII, 4, 2012, pp. 436-455.

2013

BALDINI U., DAL POGGETTO P. (a cura di), *Firenze restaura. Il Laboratorio nel suo quarantennio. Guida alla mostra*, nuova edizione a cura di M. Ciatti, Edifir, Firenze 2013;

CALECA A. (a cura di), *Lo storico dell'arte ben temperato. Studi in memoria di Enzo Carli*, Pacini, Ospedaletto 2013;

COHEN R., *Bernard Berenson: A Life in Picture Trade*, Yale University Press, New Haven CT 2013;

FROMMEL S. (a cura di), *André Chastel (1912-1990) histoire de l'art & action publique*, Atti del convegno, Parigi 29 novembre - 1 dicembre 2012), INHA, Paris 2013;

LEVINE E.J., *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*, Chicago IL - London 2013;

PASSINI M., *Arte italiana e arte tedesca nell'opera di Henry Thode*, in *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmissions*, Atti del convegno, Cortona 16 - 18 maggio 2007, a cura di S. Frommel, A. Brucculeri, Campisano, Roma 2013, pp. 273-283;

SILVER N. (a cura di), *Piero della Francesca in America: From Sansepolcro to the East Coast*, catalogo della mostra (New York 2013), The Frick Collection, New York 2013.

2014

BURNS T., *"The Cookery of Art". Bernard Berenson and Daniel Varney Thompson Jr.*, in CONNORS, WALDMAN 2014, pp. 283-307;

CIANCABILLA L., SPADONI C. (a cura di), *L'incanto dell'affresco: capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014;

CONNORS J., WALDMAN L.A. (a cura di), *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, Harvard University Press, Harvard MA 2014;

COOKE, J., «*This kind of work should be left to Warburgers*». *La Kulturgeschichte e l'interdisciplinarietà nella storia dell'arte in un difficile confronto metodologico tra Italia e Stati Uniti*, comunicazione per *Storia delle idee e interdisciplinarietà. Giovani studiosi a confronto*, Torino 26 marzo 2014, Gruppo Interdisciplinare Storia delle Idee, Università degli Studi di Torino, <http://www.gisi.unito.it/files/docs/GISI%202014%20Incontro%20Metodologico%20Cooke.pdf>;

GIOVANNINI LUCA A., PIEROBON A. (a cura di), *Per una storia sociale dell'arte: bilanci, esperienze, prospettive. Intervista a Enrico Castelnuovo*, in «Contesti. Rivista di microstoria», 1, 2014, pp. 159-178;

KOPECKY V., *'Style' in the Archive of E.H. Gombrich*, in *Meditations on a Heritage. Papers on the Work and Legacy of Sir Ernst Gombrich*, a cura di P. Taylor, The Warburg Institute, London 2014, pp. 58-73;

URBINI S., *Somnii explanation. Novelle sull'arte italiana di Henry Thode*, Viella, Roma 2014;

WEDEPOHL C., *Bernard Berenson and Aby Warburg. Absolute Opposites*, in CONNORS, WALDMAN 2014, pp. 143-169.

2015

COOKE J., *Nota*, in E. PANOFKY, *Imago Pietatis. Un contributo alla storia tipologica dell'Uomo dei dolori e della Maria Mediatrix* (1927), in «Annali di Critica d'Arte», 10, 2015, pp. 31-74;

EZE A.-M., *From the Grand Canal to Fifth Avenue: The Provenance of Bel-*

lini's St. Francis from 1525 to 1915, in RUTHERGLEN, HALE 2015, pp. 58-79;

RUTHERGLEN S., HALE C. (a cura di), *In a new light: Giovanni Bellini's 'St. Francis in the Desert'*, The Frick Collection, New York 2015; (a)

RUTHERGLEN S., HALE C., *St. Francis in the Desert: Technique and Meaning*, in RUTHERGLEN, HALE 2015, pp. 81-131. (b)

Tesi consultate

COOKE J., *Millard Meiss: i primi scritti e la cultura artistica del Trecento*, tesi di laurea, relatore G.C. Sciolla, Università degli Studi di Torino, a.a. 2008-2009;

METELLI C., *La rimozione della pittura murale. Parabola degli stacchi negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo*, tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, tutor M. Micheli, Università degli Studi Roma Tre, XX ciclo;

SPINOSA A., *La ricerca applicata al restauro: l'esperienza di Piero Sanpaolesi*, tesi di dottorato in Conservazione dei beni architettonici, tutor R. Picone, Università degli Studi di Napoli Federico II, XIX ciclo;

UCCELLI A., *Attraverso musei di celluloidi. Cultura figurativa e informazione storico-artistica nel "cinema corto" italiano del Dopoguerra*, tesi di dottorato in Storia della Critica d'Arte, tutor M.M. Lamberti, G. Romano, Università degli Studi di Torino, XXII ciclo.

Sitografia

<http://expo.khi.fi.it/gallery/the-flood-of-1966>

<http://itatti.harvard.edu/future-i-tatti>

<http://www.archivioluce.com>

<http://www.cini.it/wp-content/uploads/2012/08/e724a8064f97b70005dd2b2f2fa199e8.pdf>

<http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/200/firenze-restaura-2012-la-mostra-virtuale>

<http://www.monumentsmenfoundation.org/>

Indice dei nomi

- | | |
|---|---|
| Abdullah di Giordania 97n | Antonio Veneziano 31n |
| Ackerman, James S. 132-133 e n, 188, 191 e n, 192, 222 | Argan, Giulio C. 79 e n, 149 e n, 199, 210, 211 e n, 225 |
| Albergati, Niccolò 103 | Armstrong, Carol A.J. 157 |
| Albini, Franco 174 | Arnolfini, Giovanni 103-104 |
| Alesso di Andrea 54 | Arnolfo di Cambio 56, 59 |
| Alfonso V d'Aragona 108 | Aronberg Lavin, Marilyn 213 |
| Allori, Alessandro 202n | Arslan, Wart 224 |
| Amadon, Dean 116n | Ascoli, Max 170n |
| Anderson, Harriet 147n | Azatyan, Vardan 131 |
| Anderson, Jaynie 122 | Baldass, Ludwig von 18n |
| Andrea da Firenze 128-129 | Baldini, Umberto 181, 192 e n, 193 e n, 170, 195 e n, 199, 203 |
| Andrea del Castagno 162n, 174, 199, 202n | Bangs, Nora H. 150n |
| Andrea del Sarto 178, 199, 202n | Barna da Siena 128 |
| Angelico, fra Giovanni da Fiesole detto 20, 199 | Baron, Hans 133, 136 e n, 137 |
| Angelis d'Ossat, Guglielmo de 170n | Barr, Alfred H. Jr. 162n |
| Anjou, René d' 84, 87 | Basaiti, Marco 109n |
| Antal, Frederick 13, 18n, 123-126, 131-135, 144-146, 149, 151-157, 219. | Baschet, Jérôme 155 |
| Antonio di Fissariga 116 | Battisti, Eugenio 45 e n, 57, 108, 117 e n, 121, 122, 157n, 192n, 207n, 220-223 |
| | Bauch, Kurt 50 e n |

- | | |
|--|---|
| Baxandall, Michael 108,150, 154 | Bing, Gertrud 68n |
| Bazin, André 167 | Blunt, Anthony 101, 125 e n |
| Becherucci, Luisa 195 | Boase, Thomas S.R. 132 e n |
| Bellini, Giovanni 86 e n, 87, 100 e n, 109-113, 119-121, 211 | Bober, Harry 103 |
| Bellini, Leonardo 212 | Boccaccio 128 |
| Bellosi, Luciano 30n, 31 e n, 32n, 45n, 46, 51n, 59, 109, 176, 206 | Bochner, Mel 200 |
| Benesch, Otto 18n | Bollati, Giulio 145n, 183 e n |
| Berenson, Bernard 19-27, 33-34, 35n, 44, 61, 66, 81 e n, 82n, 92, 97, 109 e n, 115 e n, 137-139, 171-173, 175, 188n, 205 | Bologna, Ferdinando 37, 44, 58 |
| Bernardini, Carla 216n | Bonaventura di Bagnoregio 57 |
| Berry, Jean Duca di 14, 26, 76, 79-80, 83, 87, 89-90, 107, 157, 159, 214, 219n, 220, 222 e n | Bonelli, Renato 171n |
| Bertelli, Carlo 38 | Bony, Jean 95 |
| Berti Arnoaldi Veli, Giuliano 216n | Boon, Karel G. 76 e n |
| Berti, Luciano 195 e n | Borenus, Tancred 109n |
| Bertini, Aldo 195 e n | Borsook, Eve 177 e n, 179, 182 e n, 184, 185, 189, 201n |
| Bettagno, Alessandro 61 e n, 147-149 | Bosch, Hieronymus 166, 167n |
| Bettini, Sergio 38, 53 | Bosi Cirmeni, Maria 147 e n, 148n |
| Białostocki, Jan 67n, 99, 101n, 102 e n, 119, 143 | Boskovits, Miklós 19n, 46 e n, 58n, 135n, 152, 213 e n |
| Bianchi Bandinelli, Ranuccio 171, 174 | Bottari, Stefano 210 e n, 221 |
| Biebel, Franklin M. 118n | Bourdieu, Pierre 141, 142 e n |
| | Bowsky, William M. 153 |
| | Bramante, Donato 168 |

- | | |
|---|---|
| Branca, Vittore 147n, 148n | Capezzuoli, Corrado 170 |
| Brandi, Cesare 41, 53, 174, 194, 196 e n, 187, 199, 200 | Caravaggio, Michelangelo Merisi detto 222n |
| Broch, Hermann 66 | Carità, Roberto 174 |
| Brockwell, Maurice W. 75 | Carli, Enzo 32, 41 e n, 44, 45 e n, 150n, 205-207, 215-217, 227 e n |
| Bronzino, Agnolo Allori detto 70n | Carpentier, Elisabeth 153 |
| Brown, Emma 147n | Casamassima, Emanuele 193 |
| Brown, J. Carter 191n | Cassirer, Ernst 67 e n |
| Buchtal, Hugo 91 e n, 95 e n, 103 | Castelfranchi Vegas, Liana 108 e n |
| Buffalmacco, Bonamico 31, 32n, 169, 225 | Castelnuovo, Enrico 35, 88n, 125, 141, 149 e n, 150, 209 e n |
| Bulgarini, Bartolomeo 28, 206 | Caterina da Siena, santa 128 |
| Burckhardt, Jacob 128n, 158, 219 | Cavalcaselle, Giovanni B. 40, 52, 60, 61 e n |
| Burns, Thea 171n | Cavallini, Pietro 51 e n, 57-59 |
| Burton, Richard 192 | Cennini, Cennino di Drea 162n |
| Cain, Julien 89 e n | Cerati, Roberto 148n, 183 |
| Calamandrei, Pietro 174 | Cézanne, Paul 115 e n |
| Calvesi, Maurizio 122 | Chastel, André 41, 86, 89, 95, 98, 101, 120n, 131, 132n, 134, 149, 223n |
| Camerani, Sergio 193 | Chelazzi Dini, Giulietta 153 |
| Campin, Robert 74n, 219 e n | Cherniss, Harold 103 |
| Cantimori Mezzomonti, Emma 147 e n | Chomsky, Noam 142 |
| Cantimori, Delio 147 e n | Christus, Petrus 104, 107 |
| Capanna, Puccio 57 | |

- | | |
|---|---|
| Cieri Via, Claudia 68 | Coremans, Paul 95 e n, 98 e n, 99 |
| Cimabue, Cenni di Pepi detto 13, 20, 32-46, 51, 58, 178, 180, 187, 192 e n, 221, 222n | Cornelissen, Johanna M. 150n |
| Clark, Kenneth 97, 102, 115 | Correggio, Antonio Allegri detto 101, 209 e n |
| Claudio Claudiano 112 | Cott, Perry B. 166n |
| Clay Frick, Helen 32, 82n, 92n, 109n, 112 e n | Croce, Benedetto 37n, 207n, 208, 218n |
| Clay Frick, Henry 197 | Crosby, Sumner 166n |
| Clay, Lucius 197 | Crowe, Joseph A. 40 |
| Coffin, David 103 | Da Costa Greene, Belle 104 |
| Cohn, Samuel K. Jr. 156 | Daddi, Bernardo 20, 129 |
| Cole, Bruce 19 | Dal Poggetto, Paolo 203n |
| Coletti, Luigi 144 | Dalmasio di Jacopo degli Scannabecchi 29 |
| Collins, Lewis 165n | Davidson, Bernice F. 45 |
| Colombo, Furio 192n | Davies, Elton M. 117 |
| Comte, Auguste 125 | Davies, Martin 98 |
| Constable, William G. 166n | Davis, Howard M. 52, 54 |
| Cook, Walter W.S. 25n, 65 e n, 67n, 79, 80 e n, 82n, 223 | De Benedictis, Cristina 152 |
| Coolidge, John 103 | De Gasperi, Alcide 170 |
| Coor-Achenbach, Gertrude 82 | De Ricci, Seymour 81 |
| Cope, Maurice E. 191n | Del Serra, Alfio 194 |
| Coppo di Marcovaldo 41 | Delaissé, Léon M.J. 76 e n, 84 |
| | Delaissé, Robert 88-91 e n, 95 e n |

- | | |
|---|---|
| Delisle, Léopold 83 | Ecchia, Costantino 170 |
| Della Monica, Ilaria 22n, 188n | Einaudi, Giulio 183 e n |
| Della Quercia, Priamo 213 | Einstein, Albert 66 |
| Demus, Otto 202 | Eisler, Colin T. 108,157 |
| DeWald, Ernest T. 27-28, 166n | Elmer More, Paul 67 |
| Didi-Huberman, Georges 78, 140, 155-156 | Elsner, Jaś 77n |
| Dini, Dino 193 | Emmer, Claudio 185 e n |
| Dinsmoor, William B. 163, 165n | Emmer, Luciano 166-167 e n |
| Domenico Veneziano 105, 109, 174 | Erasmus da Rotterdam 96n |
| Donadoni, Sergio 150n | Eyck, Hubert van 18, 75 |
| Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi detto 192, 194n | Eyck, Jan van 18, 74 e n, 104-108, 114, 116, 159, 219 e n |
| Donati, Pier Paolo 38n | Facio, Bartolomeo 108 |
| Douglas, Robert L. 40 e n | Febvre, Lucien 134 |
| Dragone, Maria Pia 150n | Feliciano, Felice 87 |
| Dragone, Piergiorgio 150n | Ferguson, Wallace K. 128 |
| Dragonetti, Vittorio 192n | Filarete, Antonio di Pietro Averlino detto 108 |
| Duccio di Buoninsegna 13, 32-46 e n, 58, 135 | Filippo il Buono, duca di Borgogna 84 |
| Durkheim, Emile 142 | Finley, David 163 |
| Duveen, Joseph 20 e n, 23, 27n, 109n | Fiocco, Giuseppe 48, 61 e n, 176, 212 e n, 213 |
| Dvořák, Max 18 e n, 24 e n, 125, 219 | Fiori, Emanuela 216n |
| Dyck, Antoon van 162n | |

- | | |
|--------------------------------------|--|
| Firestone, Gizella 118n | Gardner, Julian 156 |
| Fisher, M. Roy 52, 53n | Garin, Eugenio 69 |
| Fleming, John V. 112 | Garrison, Edward B. 36-38 e n, 28 e n |
| Flexner, Abraham 66 | Gentili, Augusto 122 e n |
| Focillon, Henri 65, 149, 227n | Gerolamo, san 107 |
| Forbes, Edward W. 161 e n, 162, 163n | Gerratana, Valentino 125, 126 n |
| Förster, Otto H. 75 | Giedion, Siegfried 125 |
| Fossati, Paolo 150n | Gilbert, Allan H. 70 e n |
| Francastel, Pierre 126, 145 e n, 222 | Gilbert, Creighton E. 71 e n, 73, 115, 116 e n |
| Francesco d'Assisi, san 110-113 | Gilbert, Felix 188 |
| Frank, Grace 80 | Gilmore, Myron P. 188-190, 193 |
| Freedberg, Sidney J. 188 | Ginzburg, Carlo 78 |
| Friedländer, Walter 65, 133 | Giorgione 119-121 |
| Friend, Albert M. 80 e n | Gioseffi, Decio 57 |
| Fry, Roger 74, 109 | Giotto di Bondone 13, 18, 19, 35, 47-59, 123, 129, 135, 166, 167n, 180, 181, 184 e n, 193, 199 |
| Gabrielli, Margherita 57 | Giovannetti, Matteo 88n |
| Gaddi, Gaddo di Zanobi 52 | Giovanni delle Celle 128 |
| Gaddi, Taddeo 129, 144, 154 | Giovanni di Niccolò 86 |
| Gall, Ernst 142 | Giovannoni, Gustavo 170 |
| Gamba, Carlo 207 | Girolamo da Santa Croce 109n |
| Gandolfo, Francesco 122 | Gnudi, Cesare 53, 56-58, 150 e n, 215- |
| Gandolfo, Giampaolo 144 | |

- 218
- Godwin, Frances G. 75
- Goes, Hugo van der 76
- Gombosi, György 127
- Gombrich, Ernst H. 68n, 69 e n, 71, 94 e n, 102, 108, 121, 125 e n, 129-131, 155, 202
- Gozzoli, Benozzo 169
- Gras, Enrico 167
- Grassetti, Riccardo 192n
- Greenberg, Clement 156
- Greene, Theodore M. 67 e n
- Guglielmo III di Vienna 104
- Guido da Siena 40, 41 e n, 45n
- Guido di Graziano 45n
- Guzzo, Augusto 220n
- Hahnloser, Hans R. 95, 223n
- Hartt, Frederick 110, 164 e n, 166n, 188 e n, 192
- Haskins, Charles 133, 134n, 139
- Hauser, Arnold 13, 126, 131 e n, 141, 142, 149
- Heckscher, William S. 79, 88, 96n, 98 e n, 99 e n, 119
- Heinich, Nathalie 142n
- Held, Julius S. 65, 72n, 75, 94 e n, 98, 100n, 129n, 189n
- Hempel, Kenneth 194n
- Henschel, Charles R. 33n
- Hermanin, Federico 51n
- Heydenreich, Ludwig 95
- Hitler, Adolf 22, 65
- Hoving, Thomas P.F. 199
- Howard, Seymour 121
- Huizinga, Johan 75, 144, 158 e n, 159n
- Ingres, Auguste D. 162n
- Jacopo Antonio Marcello 87
- Janson, Horst W. 70 e n, 90 e n, 91, 157n, 188
- Kaftal, George 25
- Kaminski, Edward 91 e n
- Kant, Immanuel 103n
- Kantorowicz, Ernst H. 98
- Kaufmann, Hans 95
- Kaufmann, Emil 149
- Keck, Sheldon 179 e n
- Keller, Harald 132
- Kennedy, Jacqueline 193

- | | |
|--|--|
| Kennedy, Robert 192, 196n, 197 | 151 |
| Kiel, Hannah 147n, 148n, 150n | Lehman, Robert 166n, 197 |
| Kirsch, Edith W. 118 | Lehmann, Karl 33, 65 |
| Kitzinger, Ernst 95 | Lejeune, Jean 74n |
| Klein, Robert 71n, 119n | Leonardo da Vinci 193 |
| Körte, Werner 105 | Leone d'Assisi 110 |
| Krautheimer, Richard 65, 77, 94 e n, 125 e n, 133 e n, 166 | Levi D'Ancona, Mirella 116n |
| Kristeller, Paul O. 188, 191, 192 | Levi, Doro 166 e n, 172 |
| Kubler, George 154n | Licht, Fred 188 e n, 189 |
| Kurz, Otto 121 | Licht, Margaret 188 |
| La Pira, Giorgio 170n | Limbours, Herman, Pol e Jean 82, 84n, 89, 107 |
| La Porta, Sergio 179n | Lipman, Jean 70 |
| Lacotte, Michel 60, 85, 86 | Lippi, Filippo 105, 109 |
| Ladis, Andrew 19 | Longhi, Roberto 14, 21, 29-39, 42, 46, 53, 58 e n, 86 e n, 88n, 101, 102n, 107, 110n, 117, 135, 151, 167, 174, 175, 185, 186 e n, 197, 206-215, 221, 225 |
| Lamprecht, Karl 142 e n | Loomis, Roger S. 134n |
| Laskin, Myron 189 | Lopez, Roberto S. 136 e n, 137 e n |
| Lavagnino, Emilio 165, 168 | Lorenz, Katharina 77 |
| Lavalleye, Jacques 76 | Lorenzetti, Ambrogio 135, 199, 201 |
| Lazarev, Viktor 149 | Lorenzetti, Pietro 27, 29n, 60, 135, 199, 201 |
| Lecaldano, Paolo 185 | |
| Lee, Katherine C. 118n | |
| Lee, Rensselaer W. 12, 67n, 94, 98, 12, | Lorenzetti, Ugolino 12, 19, 27, 205, |

- 206, 215
- Lorenzo da Viterbo 167
- Lotto, Lorenzo 21, 119
- Louchheim Meiss, Margaret 150
- Lovisetti Fuà, Laura 150
- Lowinsky, Edward E. 94n
- Lowry, Bates 188 e n, 191n, 197n
- Luca della Robbia 167
- Ludwig, Allan 118 e n
- Lugli, Emanuele 113
- Maestro del Chiostro degli Aranci 175
- Maestro del San Pietro 45
- Maestro del Trionfo della Morte 31
- Maestro del Trionfo di san Tommaso 206
- Maestro della Madonna dell'Ovile 28
- Maestro della Madonna Rucellai 42
- Maestro delle Esequie 52
- Maestro delle Grandes Heures di Rohan 80
- Maestro di Boucicaut 89, 103
- Maestro di Cesi 213
- Maestro di Flémalle (v. Robert Campin) 219 e n
- Maestro di Isacco 51-59
- Maestro di San Francesco 52.
- Maestro di San Martino della Palma 21
- Maestro di Santa Cecilia 49, 52, 56n
- Maetzke, Guglielmo 193
- Maginnis, Hayden B.J. 31, 54, 154, 155, 181 e n
- Mâle, Emile 35, 67 e n, 139 e n
- Mallory, Peter 188n
- Malraux, André 131
- Maltese, Corrado 145 e n
- Mann, Thomas 66
- Manning, Ethelwyn 80n
- Mantegna, Andrea 86 e n, 87, 157 e n, 162n, 164, 168, 185, 217
- Marangoni, Matteo 146, 207
- Marchini, Giuseppe 54, 191n, 202n, 215, 217 e n, 224
- Marcucci, Luisa 44
- Marin, John R. 95n
- Marinatos, Spyridōn N. 95 e n
- Marinescu, Costantin 116

- Markham, Anne 201n
- Marle, Raimond van 35 e n
- Martindale, Andrew 177
- Martini, Simone 166
- Masaccio, Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai detto 105, 109, 123, 177, 193
- Masolino da Panicale 106, 201
- Mather, Frank H.J. Jr. 49, 51
- Mauss, Marcel 142
- McMahon, Philip A. 65n, 70
- Meeson, Brian 140 e n
- Mesnil, Jacques 107 e n
- Michelangelo Buonarroti 193
- Millet, Gabriel 67 e n
- Miner, Dorothy E. 80, 81, 104n
- Molajoli, Bruno 53
- Mongan, Agnes 155n
- Montanari, Alberto 61
- Montefeltro, Federico da 114, 115n
- Montefeltro, Guidobaldo da 115n
- Mora, Paolo 177
- Mordini, Antonio 192n
- Morey, Charles R. 36, 64-67, 80 e n, 134n, 163, 172, 208
- Morone, Domenico 166
- Morozzi, Guido 193
- Morricone, Ennio 192n
- Mortimer Clapp, Frederick 33n
- Mosse Panofsky, Dora 66 e n
- Mrs. Fritzie Manuel 100n
- Munat, Judith 189
- Muraro, Michelangelo 99, 176, 224 e n
- Murray, Peter 56 e n
- Nencini, Elisabetta 206n
- Newman, Barnett 154
- Niccolò IV (papa) 59
- Nicholson, Alfred 49
- Nordenfalk, Carl 59, 6n, 83 e n, 85 e n, 94 e n, 95, 98, 100n
- Norton, Charles E. 20, 67, 70n
- Noszlopy, George T. 53
- Oertel, Robert 50 e n, 52, 97, 132, 177, 181-182 e n
- Offner, Richard 12, 13, 17-41, 47-51, 59, 64, 66, 101, 103, 151, 205, 206n, 219, 224n

- Olivetti, Camillo 199n
- Oppenheimer, J. Robert 99, 100n
- Orcagna, Andrea di Cione detto 28, 128-130, 154, 199, 218
- Orozco, José Clemente 184, 200n
- Ottani Cavina, Anna 224
- Ozinga, Murk D. 223n
- Paccagnini, Giovanni 184, 215, 217 e n
- Pächt, Otto 72, 73, 75, 83 e n, 84 e n, 98, 107 e n, 119
- Padoan, Giorgio 190
- Pallucchini, Rodolfo 53, 196
- Pane, Roberto 150n, 171
- Panofsky, Erwin 12-14, 19-27, 33n, 45 e n, 54n, 55 e n, 59, 60 e n, 63-122, 125-129, 131 e n, 136, 137, 139-143, 148n, 151, 156, 161, 178 e n, 179 e n, 209-211, 214n, 215n, 219n, 221 e n, 222, 224 e n, 225, 227
- Paolo Uccello (Paolo di Dono) 91, 166, 174
- Pareyson, Luigi 220n
- Parker, Harry 200n
- Parronchi, Alessandro 54, 117 e n
- Passavanti, Jacopo 128
- Peirce, Charles S. 143
- Pelliccioli, Mauro 186n
- Perini, Giovanna 226 e n
- Perkins, Frederick M. 49 e n
- Piero della Francesca 13, 98, 104-106, 114-116, 166, 169n, 174, 184, 185 e n, 193, 199, 211, 217, 223
- Pinder, Wilhelm 130
- Pisanello, Antonio Pisano detto 84n, 107
- Pisano, Nicola 34, 44
- Platone 70n
- Plotino 70n
- Poggi, Giovanni 215
- Polzer, Joseph 30, 153, 191n
- Pontormo, Jacopo Carucci detto 199, 202n
- Pope, Arthur 161-162
- Pope-Hennessy, John 11, 19, 21, 23, 41, 43, 43-44, 108, 129
- Popham, Arthur E. 102n
- Porcher, Jean 82n, 83 e n, 84n, 85, 89
- Porter, Arthur K. 65n
- Potter, R.H. 165n
- Pozza, Neri 147 e n, 131, 148 e n
- Pray Bober, Phyllis 122

- Previtali, Giovanni 38, 53, 58 e n, 70, 77, 145, 152-153, 176, 182, 186 e n, 197, 210, 210n
- Procacci, Ugo 14, 30, 53-55, 95 e n, 147 e n, 168, 174-181, 185 e n, 186, 188 e n, 193-196, 199-205, 213-217, 221n, 224 e n
- Pusey, Nathan M. 191 e n
- Quilici, Folco 192 e n
- Quintavalle, Arturo C. 210
- Raffaello (Raffaello Santi o Sanzio) 118n, 120, 193
- Raffaldini, Arturo 169n
- Ragghianti, Carlo L. 38, 61n, 112, 143-145, 149, 150n, 167, 182, 196 e n, 197 e n, 207, 211 e n, 215n, 217
- Ragusa, Isa 80n, 116
- Read, Herbert 125
- Reinhard, Ad 154 e n
- Renouard, Yves 133-135
- Ricci, Corrado 40
- Riccobaldo da Ferrara 56
- Riegl, Alois 24, 125
- Ring, Grete 81, 85
- Ringbom, Sixten 113
- Rintelen, Friedrich 47 e n, 49
- Rivera, Diego 184, 200n
- Roberts, Owen J. 164 e n, 165
- Robertson, Giles 111 e n
- Romanini, Angiola M. 58 e n
- Romano, Giovanni 149
- Ronie, Aline H. 200n
- Roosevelt, Frank D. 164
- Rosenberg, Jakob 79
- Rosi, Giuseppe 194
- Rothko, Mark 154 e n
- Rotondi, Pasquale 165n
- Rowland, Benjamin Jr. 129, 140
- Rubens, Pieter P. 162n
- Rubin, Ida 102n
- Ruda, Jeffrey 108
- Rumohr, Friedrich von 48n
- Ruskin, John 70n
- Russoli, Franco 117 e n
- Sachs, Paul J. 12, 22, 23n, 65n, 163, 166n
- Salmi, Mario 52 e n, 53, 174, 176n, 185 e n, 199, 27, 211-216, 224, 227
- Salvemini, Gaetano 215

- | | |
|--|--|
| Salvi, Ettore 192n | Sforza, Giovanna Battista 114 |
| Salvini, Roberto 38, 52-54, 57 e n, 146 e n, 196, 215-220, 225. | Shearman, John 116, 117, 189 |
| Samuels, Ernest 21 | Shell, Curtis 189, 191n |
| Sandberg-Vavalà, Evelyn 35 e n, 41 | Sindona, Enio 222 e n |
| Sangiorgi, Fert 117 | Sirén, Osvald 48 e n |
| Sani, Bernardina 206n | Siviero, Rodolfo 168 e n, 197 |
| Sanpaolesi, Piero 169 e n | Smart, Alastair 52 e n, 54, 154, 182 |
| Santi, Giovanni 108 | Smyth, Craig H. 19n, 25, 60 e n, 67n, 179 e n, 196n, 198 |
| Sauerländer, Willibald 95 | Snyder, Dean 117 |
| Saussure, Ferdinand de 79n | Soergel Panofsky, Gerda 89n |
| Saxl, Fritz 18n, 68 e n, 87, 121, 125n | Soffici, Ardengo 178 |
| Scarpa, Carlo 174 | Soldati, Mario 17 e n |
| Schapiro, Meyer 12, 42-45, 70, 73, 79n, 125, 128, 150, 151, 226, 227 e n | Spinello Aretino 29, 166 |
| Schlosser, Julius von 210 | Squilbeck, Jean 75 |
| Schoenberger, Franz 92n | Stechow, Wolfgang 70, 99n, 129 |
| Schöne, Wolfgang 50 e n | Steer, John 112 |
| Schongauer, Martin 162n | Steinhoff, Judith B. 156 |
| Schulz, Juergen 189, 201n | Stèle, France 223n |
| Sciolla, Gianni C. 78 e n | Sterling, Charles 108 |
| Scolari Barr, Margaret 78 e n | Stout, George L. 163n |
| Secrest, Meryle 21n | Strabone 87 |
| | Strayer, Joseph R. 134n |

- Stubblebine, James H. 41n, 45
- Suger di Saint-Denis 128, 141
- Suhr, William 38
- Supino, Iginio B. 29 e n
- Taine, Hippolyte 125
- Tatarkiewicz, Wladyslaw 223n
- Tavoni, Mirko 150
- Taylor, Francis H. 70, 163
- Thibout, Marc 223n
- Thode, Henry 51 e n
- Thompson, Daniel V. 171n
- Tietze-Conrat, Erica 94
- Tintori, Leonetto 14, 54-57, 148, 169, 174-187, 192-198, 200n, 201n, 220n
- Tiziano (Tiziano Vecellio) 112, 119, 121
- Toesca, Pietro 42 e n, 54, 146, 168n, 180n
- Tolnay, Charles de 72n, 116, 211n
- Toscano, Bruno 38n, 150 e n, 151, 157
- Traini, Francesco 12, 19, 27-32, 58, 86, 169, 205, 206 e n, 214n, 225, 226n
- Tselos, Dmitri 66 e n
- Urbani, Giovanni 203, 204 e n
- Valcanover, Francesco 190-191
- Valentiner, Wilhelm R. 146
- Van Os, Henk W. 60n, 91 e n, 143 e n, 154 e n, 156, 158 e n, 202
- Vasari, Giorgio 49n, 135, 186n
- Venturi, Adolfo 29
- Venturi, Lauro 167
- Venturi, Lionello 42, 110n, 115, 145n, 167 e n, 168n, 174, 207, 208 e n, 214, 227n
- Verrocchio, Andrea di Michele Cioni 20 e n, 21n
- Vespasiani, Bruno 192n
- Vigni, Giorgio 53
- Visconti 136
- Vitale da Bologna 29
- Vitali, Lamberto 147-149, 183-185
- Vlad, Roman 192n
- Vöge, Wilhelm 142 e n, 143n
- Voll, Karl 74n
- Volpe, Carlo 30n, 41, 58, 61 e n, 152, 221, 222, 225 e n
- Walker, John 191 e n
- Warburg, Aby 68n, 101n, 125n, 138, 139, 142n, 147n

- Warburg, Edward 188
- Warburg, Eric M. 139
- Warburg, Paul 66
- Warhol, Andy 200
- Weale, W.H. James 104 e n
- Wedepohl, Claudia 139
- Weigelt, Curt H. 40 e n
- Weiss, Roberto 104 e n, 108
- Weisstein, Ulrich 53
- Westbrook, Eric 97n
- Weyden, Roger van der 75
- White, John 45, 53, 183
- Wickhoff, Franz 39 e n, 41
- Widmer, Berthe 116
- Wilde, Johannes 18n
- Wildenstein, Georges 99n
- Wilson, W.J. 81
- Wind, Edgar 99, 121, 125n
- Winkler, Friedrich 75
- Wittkower, Rudolf 105n, 121, 125n, 149, 188, 222
- Wölfflin, Heinrich 79
- Wormald, Francis 85
- Wuttke, Dieter 96n
- Young, William 193, 194n
- Zanardi, Bruno 182
- Zanotti Bianco, Umberto 165, 168
- Zarmanian, Marie Louise 150n
- Zeffirelli, Franco 192 e n, 196n
- Zeri, Federico 95, 150n, 213 e n, 224
- Zevi, Bruno 222